P5455E

HiFi Stereophonie

5 Mai 1981

Musik – Musikwiedergabe

Test

Mini-Komponenten von Aiwa

Vier Tonabnehmer der Spitzenklasse

ADC, AKG, Dual, Goldring

Aktivboxen

Fonos Audio pro A 4-14
Restek Laser

Festival du Son, Paris

HiFi-Rätsel Musik-Rätsel

Porträts und Interviews

Steve Reich, Philip Glass
Archie Shepp
Klaus Tennstedt



Orchester in den USA

6,- DM / 6,- sfr / 56,- öS

Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

5–1981 20. Jahrgang

Zu diesem Heft

Haben im vorausgegangenen Heft zwei namhafte Vertreter des amerikanischen Musiklebens über Musik in den Vereinigten Staaten berichtet, wobei die Themen Musikausbildung und Strukturen des Musiklebens im Vordergrund standen, befaßt sich in diesem Heft Desmond Mark mit der Geschichte der amerikanischen Orchester, deren Organisationsform verschiedenen Wandlungen unterworfen war. Gerhard R. Koch wendet sich mit den musikalischen Porträts von Steve Reich und Philip Glass der Gegenwart zu und geht dabei auf moderne Strömungen in der Kunst ein, die man unter dem Oberbegriff „Minimal Art" zusammenfaßt.

Im aktuellen Teil bringen wir eine Fülle interessanter Nachrichten, Hinweise auf wichtige musikalische Veranstaltungen, deren es im Mai offenbar besonders viele gibt, und ein Interview mit dem derzeit vielbeschäftigten Dirigenten Klaus Tennstedt.

Mit einem Porträt des Free-Jazz-Saxophonisten Archie Shepp, der eine tiefgreifende Wandlung vollzogen hat, setzen wir die dem Jazz gewidmete Serie fort.

Wer die Vorschau von Heft 4/81 auf die Mai-Ausgabe noch in Erinnerung hat, wird über den Inhalt des vorliegenden Technikteils etwas verwundert sein. Durch einen internen Verständigungsfehler in letzter Minute vor dem Druck ist beträchtliche Konfusion entstanden. Der psychometrische Boxentest erscheint fast schon traditionsgemäß im Juni. Dieses Heft enthält hingegen Tests der kleinen Aktivboxen von Fonos und Restek. Die Tests der Minikomponenten und des Minireceivers von Aiwa waren korrekt angekündigt, während die Beiträge über Dolby-C und MC-Phonovorverstärker für das nächste und übernächste Heft geplant sind. Für diese Panne bitten wir um Nachsicht.

Den fertigen Test der Komponentenanlagen von Onkyo und Tensai mußten wir aus Platzgründen verschieben, weil der Bericht über das diesjährige Festival du Son in Paris ergiebiger war als erwartet. Nicht angekündigt war in der Vorschau der Test von vier sehr interessanten Tonabnehmern der Spitzenklasse. Karl Breh

Das mußte mal gesagt werden
Herbert Lindenberger: Die Flut der Schallplatten (Seite 472)

Schallplatten

Kurzbewertungen 502

Rezensionen von Neuerscheinungen 504

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Musik

Musik in den Vereinigten Staaten (II)
Desmond Mark:
Die widerwillig subventionierte Muse — Orchester als Statussymbol in den USA 474
Gerhard R. Koch:
Das Atmen der Maschinen und das Singen der großen Seele — Über die amerikanischen Komponisten Steve Reich und Philip Glass 478

Gerhard Kühn: Jazzporträt Archie Shepp 482

Musik aktuell / Termine 486, 490

Das aktuelle Interview: Klaus Tennstedt 492

Musik-Rätsel 494

Hans-Klaus Jungheinrich:
Musiktheater als Provokation 495

Ingo Harden: Schallplattenchronik des Monats 498

Alfred Beaujean: In memoriam Karl Richter 500

Technik

Test Komponentenanlage
Aiwa Mini-Serie 50 526

Test Empfänger-Verstärker
Mini-Receiver Aiwa AX-S 50 532

Test Tonabnehmer
ADC Astrion, AKG P 25 MD, Dual MCC 110, Goldring G 900 IGC 536

Test Lautsprecherboxen
Audio Pro A 4-14 544

Test Lautsprecherboxen
Restek Laser 546

HiFi-Rätsel 530

Nachrichten 537

Festival du Son, Paris 548

DHFI 560

Vorschau auf Heft 6/81 574

Wo die Spreu sich vom Weizen scheidet

Man nehme: Einige erfahrene Akustiker, ein nach modernsten Gesichtspunkten eingerichtetes Entwicklungslabor, einen Infra-Rot-Laser, ein eigens für den Lautsprecherbau entwickeltes Computerprogramm, und schon kann man Lautsprecherboxen der Welt-Spitzenklasse bauen!

Für Acoustic Research, besser bekannt unter dem Kürzel AR, genügt das alles noch nicht, mutet gemessen an dem wirklich betriebenen Aufwand eher wie eine Untertreibung an.

Sämtliche für AR-Lautsprecher verwendeten Teile werden von der Bostoner Teledyne-Tochter selbst gefertigt, und von der Rohstoff- bis zur Endkontrolle durchläuft jedes Teil annähernd 100 Tests. Dabei werden so enge Toleranzen gefordert, daß Sie theoretisch eine Box in China, die andere in Düsseldorf kaufen könnten – beide würden zusammenpassen.

Teile, die auch nur minimal von der Norm abweichen, werden vernichtet. Sie werden nicht etwa als 2. Wahl in Billigserien eingebaut oder zu diesem Zweck weiterverkauft.

Kein Wunder also, daß AR nicht nur die Haltbarkeit garantiert, sondern auch fünf lange Jahre für die Einhaltung der angegebenen Daten bürgt. Alle Achtung!

Einziger Maßstab für die Entwicklung der AR-Lautsprecher ist die absolut naturgetreue Klangwiedergabe bei Ihnen zuhause, also nicht im schalltoten Raum oder in einem unwirklichen Studio.

Jeder weiß inzwischen, wieviele Unwägbarkeiten dabei zu berücksichtigen sind, auf die ein Boxenhersteller keinen Einfluß hat: Die Güte der Klangquelle, also der Platte, des Bandes oder des gesendeten Signales, die gesamte „Aufbereitungsanlage" und nicht zuletzt die Beschaffenheit des Abhörraumes . . .

AR löst all diese Probleme mit wissenschaftlicher Akribie, so daß sämtliche Boxenmodelle ein nicht für möglich gehaltenes Preis-Leistungsverhältnis aufweisen.

Die AR 9, das Flagschiff von Acoustic Research, ist das schon fast legendäre Beispiel für Konsequenz in der Entwicklung. Wohl kaum eine andere Box in dieser Klasse bietet so viel Innovation. Immer wieder setzte AR in den letzten knapp 3 Jahrzehnten neue Maßstäbe. So gehen bahnbrechende Erfindungen wie die der akustischen Dämpfung, Flüssigkeitskühlung für Hoch- und Mitteltöner, Acoustic Blanket und „Vertical Array" auf das Konto der Bostoner, deren Gründer ursprünglich akustische Geräte für Behinderte baute.

Alle AR-Boxen tragen die Merkmale der AR 9, und so verwundert es nicht, wenn diese Nobelmarke in vielen Ländern der Erde als die Nummer 1 gilt.



AR 9: 4-Wege-Box mit 5 Systemen (zwei 30 cm Bässe; 400 Watt belastbar)

Die Welt hört auf

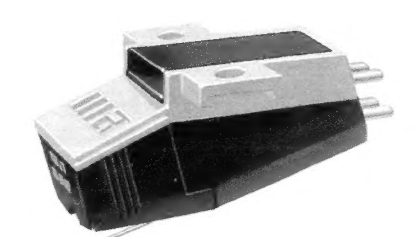
AR

Acoustic Research
Lautsprecherboxen

Geheimtip

Seit August 1980 ist es wieder etwas einfacher geworden, auch qualitativ nicht so perfekten Schallplatten doch noch einen gewissen Genuß beim Abhören abzugewinnen. Bei guten Pressungen wird man ein nie erlebtes Livegefühl empfinden – besitzt man einen der neuen Elektret-Wandler von Micro-Acoustics, die von der EURPAC Import GmbH in den Handel gebracht werden.

Diese Tonabnehmersysteme sind nicht nur die leichtesten. Sie passen sich, und das ist sensationell, auch automatisch fast jeder Kabelkapazität und Eingangsimpedanz des Vorverstärkers an, womit sie theoretisch auf jeden Tonarm passen.



Micro-Acoustics System II, Modell 733

MA-Tonabnehmer der Serie II, die keinen Vor-Vorverstärker benötigen, gibt es in den Preislagen zwischen ca. DM 200 und DM 600,–. Für alle Systeme – und darauf sollte man beim Systemkauf immer achten – gibt es preiswerte Ersatznadeln, die man selbst auswechseln kann. Auch die vom deutschen Vertrieb gewährte Dreijahresgarantie ist bemerkenswert.

Die Welt hört auf AR-Lautsprecherboxen

Platten und Tips zum Boxentest

Nicht immer ist Ihre Lieblingsplatte die richtige, um die Qualität von Lautsprecherboxen damit zu beurteilen. Sie sollten aber eine geeignete Platte aus der bevorzugten Musikrichtung wählen. Die Idealplatte hat so gut wie kein Oberflächenrauschen, verfügt über einen hohen Dynamikumfang, gibt ein breit gefächertes Frequenzspektrum wieder und verfügt auch über kräftige Impulse.

Durch neue Aufnahmetechniken wie PCM und bessere Rauschunterdrückungssysteme wie dbx erhöht sich künftig der Abstand zwischen der leisesten und der lautesten Musikpassage erheblich. Es ist daher besonders wichtig, daß Ihr Lautsprecher das verkraftet. Das heißt, er muß auch sehr laute Passagen verzerrungsfrei und impulsgetreu wiedergeben. Viele Boxen, die dahin getrimmt wurden, bei sogenannter Zimmerlautstärke (ca. 2 Watt) lauter und „voluminöser" zu klingen als andere, geben bei sehr hohen Dynamiksprüngen oft sehr schnell auf, das heißt, sie verzerren oder klingen schwammig. Abgesehen davon, kann dieser sogenannte „volle Klang" eine Vorspiegelung falscher Tatsachen sein, indem man Töne wiedergibt, die auf dem Tonträger gar nicht vorhanden sind.

Der Lautstärkepegel aller Boxen muß gleich sein, da sonst lauter klingende Boxen, die nicht die besten sein müssen, subjektiv besser erscheinen.

Hören Sie also beim Boxentest leise und laut. Hören Sie immer längere Zeit auf eine Box. Sogenannte Blender werden Ihnen nämlich nach längerem Hineinhören lästig, nicht aber eine ausgewogene Box, die allen Anforderungen gerecht wird.

DIESE PLATTEN ERLEICHTERN DEN TEST:

KLASSIK
The Köln Concert, ECM 1064/65 ST
Sonic Fireworks Vol II, CCS 7011
Tschaikovsky 1812 S. 2, Telarc DG 10041
Frederick Fennel, Holst, Telarc 5038

FOLKLORE
Esther, ATR F 666 658
Jeanette, Polydor 2310 500
Children of Sanchez, A & M, AMLM 66700

JAZZ
Lionel Hampton, Verve Records 2367258
Blow Up, three blind mice rec. 2515
Six for Two, Jeton 100.3309

LEICHTE UNTERHALTUNG
Digital Magic, Decca TXDS 501
Countdown, Jeton 1003313

POP UND BEAT
China, Polydor 2344 131
Rumours, Warner Brs. WB 56 344
Born Again, Warner Brs. WB 56 663

Das tolle AR-Test-Preisausschreiben

150 Preise im Gesamtwert von DM 50.000,–

1. Preis:
1 Paar AR 9, für viele die beste Lautsprecherbox der Welt

2. Preis:
1 Paar AR 90, die nur etwas kleinere Schwester der AR 9

3.–5. Preis:
Je 1 Paar AR 38 s, die AR-Box für Aufsteiger

6.–15. Preis:
je ein SAE-Vollverstärker 3031, ein Traum für jeden HiFi-Fan

16.–20. Preis:
je 1 Paar AR 18 s, die kleinste AR-Regalbox mit 100 Watt Belastbarkeit

21.–50. Preis:
je 1 elegantes AR-T-Shirt

51.–150. Preis:
je ein AR-Poster, Druckauflage 100 Stück, eine handsignierte Seltenheit

Einsendeschluß ist der 15. Juni 1981. Mitarbeiter des AR-Vertriebes, der AR-Fachhändler und deren Angehörige sind ausgeschlossen. Jeder Gewinner wird schriftlich benachrichtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Coupon bitte auf eine Postkarte kleben und einsenden an:

EURPAC Import GmbH, Otto-Hahn-Str. 12, 6072 Dreieich 1

Das müssen Sie tun, um einen der 150 tollen Preise gewinnen zu können:

Nennen Sie uns einen autorisierten AR-Fachhändler in Ihrer Nähe! Sie werden feststellen: AR-Fachhändler gibt es fast überall. Oder aber ...

füllen Sie nur den 2. Teil des Coupons aus. Wir nennen Ihnen dann einen AR-Fachhändler in Ihrer Nähe, der Ihnen gerne 1 Paar AR-Boxen unverbindlich für eine Woche ZUM PERSÖNLICHEN TEST in Ihren vier Wänden zur Verfügung stellt ...

In jedem Falle nehmen Sie an der Verlosung teil. Und nun –

VIEL SPASS MIT AR-LAUTSPRECHERBOXEN.

Teilnahme-Coupon

☐ Folgende Firma ist autorisierter AR-Fachhändler:

(Name) ____________________

(Anschrift) ____________________

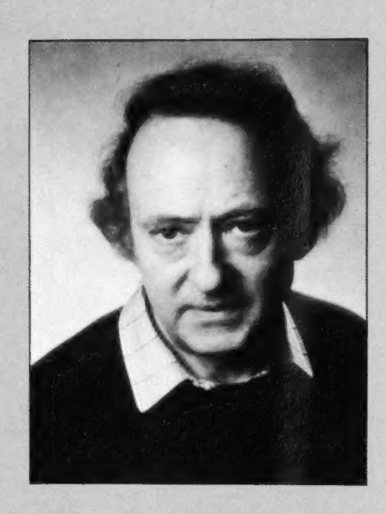
☐ Nennen Sie mir bitte einen AR-Fachhändler in meiner Nähe. Ich möchte gerne ein Paar AR-Boxen in der Preisklasse bis DM ________/Stück eine Woche in meinen eigenen vier Wänden unverbindlich testen.

Ich erkenne die Teilnahmebedingungen an und bestätige, daß ich weder Mitarbeiter noch Angehöriger des AR-Vertriebes bin.
An dem Boxentest kann ich nur teilnehmen, wenn ich das 18. Lebensjahr vollendet habe.

____
Unterschrift

Bitte vergessen Sie auf der Postkarte Ihren Absender nicht!

ausschneiden und auf Postkarte kleben



Herbert Lindenberger geboren 1929, Buchhändler und Jazzkritiker, Mitarbeiter der Stuttgarter Zeitung und Redaktionsbeirat bei HiFi-Stereophonie für die Bereiche Pop und Jazz, von Anfang an bei der Zeitschrift dabei

Die Flut der Schallplatten

Es gibt zuviel Platten. Wenn das Otto Normalverbraucher bemerkt, geht man darüber hinweg. Als es mir aber ein bekannter deutscher Jazzmusiker und Komponist sagte, spitzte ich doch die Ohren. Auf den letzten Berliner Jazztagen lautete sein Statement etwa so: Die Flut der Jazz- und Popplatten ist nicht mehr zu übersehen, geschweige denn aufzunehmen und kritisch zu hören. Ich kapituliere vor der Überfülle. Sowohl als Konsument wie als Musiker bin ich überfordert.

Bedenkt man, daß diese Äußerung von einem Mann kommt, der ein gewiefter Insider der Szene ist und bisher die aktuelle Musik sozusagen schon vor dem Erscheinen auf Platten kannte, so erhellt dies die Situation schlagartig. In der Tat stehen Endverbraucher, Händler, Musiker, Produzenten, Funkbetreuer und Kritiker gleichermaßen vor dem Phänomen, daß sie bestenfalls nur einen Teilbereich der sie interessierenden Musik noch überblicken können. Der Käufer erhält wenig Hilfe durch Rezensionen und kaum mehr Beistand eines beratenden Verkaufspersonals. (Wir sehen das Riesengeschäft ohne Abspielmöglichkeit auf dem Vormarsch, wo man sich den billigen Preis durch Nichtbedienung erkaufen muß, glücklich, einen deutsch verstehenden Einräumer gefunden zu haben, der einem den Weg zum voraussichtlichen Standort der vorgezeigten Bestellnummer weist.) Selbst Programmgestalter beim Rundfunk finden nicht mehr die Zeit, die eingegangenen Stapel von Schallplatten mit der nötigen Ruhe abzuhören.

Nun kann man sagen: Das Angebot spiegelt die Fülle des Vorhandenen wider. Fülle ist besser als Mangel. Jeder Künstler bekommt seine Chance. Und vor allem: Der Markt wird's schon regeln. Entweder die Käufer nehmen es auf, oder das Unverkäufliche wird verramscht bzw. eingestampft, die Neuproduktionen gehen entsprechend zurück.

Dem stehen die Nachteile des freien, sprich chaotischen, Marktes gegenüber. Das Mittelmäßige verdrängt das Gute. Das Neue verdrängt, nur weil es neu ist, das Alte, auch wenn es bewährt ist. Wer über werbliche Mittel verfügt oder einen aktiven Vertriebspartner hat, setzt sich am Markt durch, andere gehen im Getümmel verloren. Vor allem aber: Der Künstler wird den Gesetzen des Marktes auch in der Produktion jetzt voll unterworfen. Ich kenne Jazzmusiker, die sich per Vertrag zu zwei Platten pro Jahr verpflichten müssen, auch wenn sie nicht das Bedürfnis dazu haben. Auf deutsch: Auch wenn die Ideen fehlen und keine innere Notwendigkeit besteht, muß die Vertriebsmaschine gefüttert werden. Platten müssen her, weil irgendein Apparat, irgendein umsatzgesteuerter Mechanismus dies verlangt. Ob der Musiker im Augenblick etwas Zeitloses zu sagen hat, wird nicht gefragt.

Nicht die Überfülle des Angebots ist das Übel, sondern die Vermarktung der Musik, die Unterwerfung des Schöpferischen unter den totalen Kommerz.

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, Karlsruhe

REDAKTION
Rolf Huber, Anne Reichert
Tel. 0721/165311 und 165313
Musik aktuell: Ingo Harden
Tel. 040/5222801

TESTLABOR
Leitung: Arndt Klingelnberg
Hartmut Niemeier
Joachim Kull, Robert Winiarski

LAYOUT
Erwin Rittler

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien

Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Ingo Harden, Norderstedt
Hans-Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Dietmar Polaczek, Frankfurt/Main
Wolf Rosenberg, Frankfurt/Main
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

1813

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str. 14/18, Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 0721/165-1, Telex karlsruhe 07826904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992/757



ANZEIGEN
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger
Tel. 0721/165230
Anzeigenbearbeitung:
Arthur Böhm, Tel. 0721/165231
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 11a vom 1.7.1979

VERTRIEB
Erhard Albrecht

AUSLIEFERUNG
für Zeitschriftengroßhandel und Bahnhofsbuchhandel: Verlagsunion, Wiesbaden

ABONNEMENTSVERWALTUNG AUSLAND

Dänemark: Populaer Electronic, Greve Stranvej 42, DK-2670 Greve Strand, Forlaget Telepress AS, Tel. (02) 908600

Niederlande: Muiderkring BV, Nijverheidswerf 17—21, Bussum

Österreich: Fachbuchcenter Erb, Ammerlingstr. 1, A-1061 Wien 6

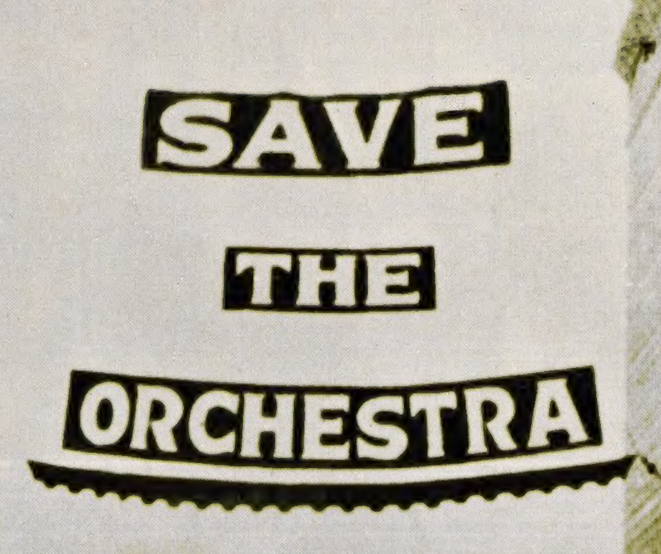
Schweden: Radex, Box 726, S-251 07 Helsingborg

Schweiz: Verlag Thali AG, CH-6285 Hitzkirch/Lu

ISSN 0018-1382

Die Tests der HiFi-Stereophonie werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion.

HiFi-Stereophonie erscheint monatlich. Einzelheft DM 6,— (Belgien Bfr. 115,— / Dänemark Dkr. 17,75 / Frankreich Ffr. 18,— / Luxemburg Lfr. 107,— / Niederlande Hfl. 8,20 / Österreich ÖS 56,— / Schweden Skr. 15,— / Schweiz Sfr. 6,—), Jahresabonnement DM 60,— incl. Mehrwertsteuer, zuzügl. Porto. Kündigung 6 Wochen vor Abonnementsablauf, sonst Belieferung für ein weiteres Jahr, im Handel vergriffene Hefte können beim Verlag bezogen werden.



Die widerwillig subventionierte Muse

Orchester als Statussymbol in den USA

von Desmond Mark

Die dominierende Stellung des Symphonieorchesters ist kennzeichnend für die amerikanische E-Musikszene — und zwar dominierend in zweifachem Sinne: Zum einen ist das Symphonieorchester sehr früh zur typischen Institution der „ernsten" Musik in den USA geworden; zum anderen genießt diese Institution in den USA ein mit keinem anderen Land der Welt vergleichbares Prestige. So stehen etwa in den Ausführungen von Baumol und Bowen [1] über die wirtschaftliche Lage der darstellenden Künste in Amerika die Orchester im Zentrum der Betrachtung mit der Begründung, daß es sich dabei um die ältesten, publikumswirksamsten und kostenintensivsten künstlerischen Einrichtungen des Landes handelt. Dennoch hat dieses mit so hohem Prestige besetzte amerikanische Orchester, wie der Nestor der amerikanischen Orchestergeschichte John H. Mueller [3] feststellt, nahezu ständig von der Hand in den Mund gelebt. Es gibt kein Orchester, dessen Geschichte nicht eine Reihe schwerer, oft existenzbedrohender finanzieller Krisen aufzuweisen hätte.

Ursprünge der Orchesterentwicklung

Die Ursprünge der Orchesterentwicklung lagen zweifellos in Europa. England, Deutschland, Frankreich und Österreich, woher die Neue Welt ihre Inspiration erhielt, hatten um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits nachahmenswerte Modelle entwickelt. Die Philharmonische Gesellschaft in London wurde im Jahre 1813 in der Absicht gegründet, im öffentlichen Bewußtsein das Gefühl für höchste Qualität in der Instrumentalmusik wieder zu wecken; Habeneck hatte im Jahre 1828 die Société des Concerts du Conservatoire mit der erklärten Intention ins Leben gerufen, Beethovens Symphonien aufzuführen; die Leipziger Gewandhauskonzerte — zur höchsten Orchesterwürde in Deutschland berufen — reichten bis ins Jahr 1781 zurück; und schließlich machte sich das Orchester der Wiener Hofoper im März 1842 daran, dem Wiener Musikpublikum die symphonischen Meisterwerke zum ersten Mal durch ein Berufsorchester zu präsentieren. Damit kam Wien der Neuen Welt nur um wenige Monate zuvor. Im Herbst desselben Jahres fand das erste Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in New York statt.
Die verspätete Entwicklung in Wien und New York entsprang ganz verschiedenen Umständen. Obwohl Wien die Urheimat der Symphonie war, erfreute sich hier doch die Oper eines wesentlich höheren Prestiges bei Adel und gebildetem Bürgertum. Der Vergleich zwischen Wien und New York mag als beispielhaft für die unterschiedliche Ausgangssituation und die daraus sich ergebenden Folgen für den Status des Symphonieorchesters in Europa und den Vereinigten Staaten dienen. Die Wiener Philharmonischen Konzerte waren ein Ableger der Oper in einer musikalisch reifen Gesellschaft; in New York dagegen war das Symphonieorchester ein originäres Phänomen in einer musikalisch unreifen Gesellschaft, das sich während einer längeren Phase seiner Existenz gegen andere konkurrierende Formen seriöser musikalischer Unterhaltung behaupten mußte. Die ganz spezifische Rolle des Symphonieorchesters im amerikanischen Musikleben ist also gewiß durch seine historische Anciennität mitbestimmt: In den Vereinigten Staaten wird das bereits fertige Modell einer Musikinstitution zu eben jenem Zeitpunkt importiert, da sich das Land nach einer Konsolidierung der wirtschaftlichen Verhältnisse auf seine kulturellen Bedürfnisse zu besinnen beginnt.
Es gab jedoch auch zumindest ein ideologisches Moment, das der reinen Instrumentalmusik einen bevorzugten Platz im öffentlichen Bewußtsein des puritanischen Landes einräumte. In den Worten von Theodore Thomas, einem der Pioniere der amerikanischen Orchestergeschichte, kommt dies so zum Ausdruck: „Ein Symphonieorchester zeigt die Kultur einer Gemeinschaft ... wer Beethoven nicht versteht und seinem Bann nicht erlegen ist, hat nur sein halbes Leben gelebt. Die Meisterwerke der Instrumentalmusik sind die Sprache der Seele und vermögen mehr auszusagen als die jeder anderen Kunstgattung." Auch in der Neuen Welt wirkte offenbar der von Beethovens Werken ausgehende idealistische Impuls bahnbrechend für die Orchestergeschichte.

Erste Anfänge – die „demokratische" Phase

Am Beispiel des ältesten amerikanischen Orchesters, der New Yorker Philharmoniker, können verschiedene, für die amerikanische Orchestergeschichte typische Entwicklungsstufen aufgezeigt werden. Gleich vielen seiner Vorgänger war das New Yorker Orchester zur Zeit seiner Gründung eine kooperative oder „kommunistische" Körperschaft. Der Nettoertrag am Ende der Saison wurde gleichmäßig an alle Mitglieder vom Paukisten bis zum Konzertmeister verteilt, lediglich der Dirigent und der Bibliothekar erhielten vertraglich geregelte Gehälter. In der Gruppe herrschte überdies ein System der Selbstverwaltung, nach dem neue Mitglieder nur mit den Stimmen der alten zugelassen wurden. Wohl angepaßt an die Umstände ihrer Zeit führte die Gesellschaft während mehrerer Jahrzehnte ein ruhiges und auch einträgliches Dasein. Aber wie viele andere kooperative und utopische Gesellschaften auf sozialem und wirtschaftlichem Gebiet, die in dieser Epoche entstanden waren, konnte auch diese beschauliche Gemeinschaft von Musikern dem harten Wettbewerb nicht standhalten. Gerade der eigentliche Zweck enthielt schon den Keim der Zerstörung in sich. Das primäre Ziel einer solchen Gemeinschaft besteht nicht darin, gute Musik auf möglichst hohem künstlerischem Niveau zu produzieren, sondern eher im Schaffen von Gelegenheiten zur Selbstbeschäftigung. Dieses System konnte nur deshalb funktionieren, weil die Tätigkeit im Symphonieorchester eine Nebenbeschäftigung war. Der Lebensunterhalt wurde in Tanz- und Unterhaltungsorchestern verdient. Die heute als so kategorisch empfundene Kluft zwischen E- und U-Musik scheint hier noch in milderer Form existiert zu haben; zumindest in der Person des Musikers war noch eine Art „Personalunion" zwischen den beiden Sparten vorhanden.

Freizeitorchester – Leistungsorchester

Der Übergang vom „Freizeitorchester" zum „Leistungsorchester" ist mit zahlreichen Härten verbunden. Bürgerstolz und Ehrgeiz lassen ebenso wie die zunehmende Bildung des Publikums diese Form der Musikergemeinschaft bald als veraltet und überflüssig erscheinen. Ein „betriebsfremdes" Komitee von Personen, die das öffentliche Interesse im Auge haben, übernimmt die Leitung, ein neuer Dirigent wird „importiert". Unter Verletzung von Gefühlen, wirtschaftlichen Härten und wirkungslosen Protesten der entlassenen Mitglieder schreitet die Verjüngung der Gruppe fort, bis ein Orchester geformt ist, auf das die Stadt stolz sein kann. Dies ist mit nur geringen Abweichungen der stereotype Ablauf der Dinge in New York, Philadelphia, Chicago, Cincinnatti und vielen anderen Städten. Die kooperative Organisationsform wurde in New York von der Gründung des Orchesters bis zum Jahre 1909 beibehalten, als eine Gruppe von finanzkräftigen Bürgern (Guarantors) die Zügel des Orchesters in die Hand nahm, um Gustav Mahler das Wirken an der Spitze des Orchesters zu ermöglichen.
Ein ganzes Kapitel Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte wird durch diesen Umformungsprozeß des Orchesters aufgeblättert. Aus einer demokratisch organisierten Gruppe von musikalischen Dilettanten wird ein diktatorisch regierter, hochspezialisierter Apparat von lohnabhängigen Professionisten, der damit zwar dem kapitalistischen System angepaßt und einverleibt wird, aber gerade dadurch am Markt nicht mehr lebensfähig ist.

Die „plutokratische" Phase

Mitglieder der Dollar-Aristokratie New Yorks — u.a. J. P. Morgan, Andrew Carnegie und Joseph Pulitzer — ermöglichten durch eine Dreijahresgarantie in Höhe von 90000 Dollar die Berufung Gustav Mahlers — unter Bedingungen allerdings, die eine Umformung des Orchesters im vorher erwähnten Sinn vorsahen. Daß die Tätigkeit Mahlers in New York nicht den erwarteten Erfolg brachte, lag unter anderem daran, daß das Orchester die Modernisierung noch nicht verkraftet hatte und den Anforderungen des durch die Arbeit mit dem Wiener Hofopernorchester verwöhnten Dirigenten nicht gewachsen war. Zum Mißlingen des Unternehmens trug sicherlich auch das notorische „Damenkomitee" bei, das auf Mahlers Tätigkeit Einfluß zu nehmen suchte in Belangen, in die nicht einmal der Kaiser in Wien dreinzureden wagte.
Eine Stiftung in Höhe von 1 Million Dollar aus dem Nachlaß von Joseph Pulitzer rettete das Orchester nach dem Abgang Mahlers vor dem drohenden Zusammenbruch. Diese Fi-

ianzinjektion spielte eine entscheidende Rolle bei der Etablierung der New Yorker Philharmoniker als ständiges Orchester. Eine der mit der Stiftung verbundenen Auflagen war die Erstellung eines nicht zu esoterischen und streng klassischen Programms unter Bevorzugung der Lieblingskomponisten des Stifters, nämlich Wagners, Liszts und Beethovens. Die Einflußnahme des Mäzens auf künstlerische Belange kommt hier in relativ gemäßigter Form zum Ausdruck, sie dürfte weder Orchester noch Dirigenten vor besondere Probleme gestellt haben. (Schwerwiegendere Folgen hatte etwa viele Jahrzehnte später der Versuch einer Mäzenatin des Los Angeles Philharmonic Orchestra, bei der Auswahl der Solisten mitzureden. Georg Solti zog die Konsequenzen und gab die Leitung des Orchesters ab!)

Privates Mäzenatentum

New York folgte damit rund zwei Jahrzehnte verspätet dem in der amerikanischen Orchestergeschichte epochemachenden Beispiel, das der Millionär Henry L. Higginson in Boston gesetzt hatte. Im Frühjahr 1881 verkündete er der überraschten Musikwelt der Stadt seinen Entschluß, ein Sechzig-Mann-Orchester samt Dirigenten auf die Beine zu stellen. Das Grundkapital von 1 Million Dollar zur Dekkung des veranschlagten Jahresdefizits in Höhe von 50000 Dollar würde er selbst aufbringen. Damit hatte Higginson in Boston eine Pioniertat vollbracht, die für das nachfolgende halbe Jahrhundert als Modellfall für die finanzielle Unterstützung zahlreicher Spitzenorchester diente. Anläßlich der Einweihung der Boston Symphony Hall, der neuen Heimstätte seines Orchesters, am 9. Oktober 1900 umriß Henry L. Higginson, der in Wien Klavier studiert und das staatliche Subventionssystem in Europa kennengelernt hatte, seine Philosophie eines „paternalistischen Kapitalismus" folgendermaßen: „In einer Republik ziemt es sich, daß die Bürger und nicht die Regierung in welcher Form immer diese Arbeit tun und derartige Lasten tragen. Den vom Glück begünstigten Menschen unseres Landes gebührt das Privileg, für die höheren Bereiche der Kunst und Erziehung zu sorgen." Von seiner Gründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, also mehr als dreieinhalb Jahrzehnte, blieb Mr. Higginson der einzige Sponsor des Orchesters. Neben dem Mäzen von Boston und den schon genannten Sponsoren der New Yorker Philharmoniker gab es noch andere philanthropisch gesinnte Millionäre, die über einen kürzeren oder längeren Zeitraum quasi Blankoschecks zugunsten eines Orchesters unterzeichneten: H. Flagler (Öl) für das New York Symphony Orchestra, W. A. Clark (Bergbau) für das Los Angeles Orchestra, Edward Bok (Verlagswesen) in Philadelphia und viele andere. Neben der generellen Unterstützung des Orchesters gab es auch die Form des „Chair Grant", wobei ein Mäzen die Kosten eines einzelnen Orchestermusikers während eines längeren Zeitraums garantierte.

Dies bedeutet jedoch nicht, daß die frühe Orchestergeschichte ohne finanzielle Probleme verlaufen wäre; im allgemeinen profitierten nur Spitzenorchester von diesem großzügigen Mäzenatentum.

Neue Elemente der Orchesterpolitik

In vielen Ländern Europas besteht eine Tradition finanzieller Unterstützung der Künste durch die öffentliche Hand, die auch über politische Umwälzungen und Revolutionen hinweg eine Kontinuität bewahrte. Die öffentliche Trägerschaft von kulturellen Institutionen durch Staat, Länder und Gemeinden wird wohl ihrem Umfang, nicht aber der Substanz nach diskutiert.

Das traditionelle Mißtrauen gegen staatliches Mäzenatentum in den Vereinigten Staaten dürfte vorwiegend auf zwei Wurzeln zurückzuführen sein: Da ist zunächst die puritanische Grundhaltung, welche die sinnlichen Freuden des Lebens — und dazu gehören auch jene der Kunst — nicht gerade mit Enthusiasmus betrachtet; zum anderen entspricht der liberalen Grundhaltung eine Abneigung gegen jede Form staatlicher Einmischung in jene Lebensbereiche, die sich durch Wettbewerb, persönliche Tüchtigkeit und freies Wirken der Marktkräfte ohnehin am besten selbst regeln.

Die zahlreichen Finanzkrisen der amerikanischen Orchestergeschichte wurden von den privaten Geldgebern meist als Einzelphänomene, als zufällige Schwierigkeiten im Gefolge von schlechtem Management, Depression etc. gesehen. Das grundlegende Problem, daß das Berufsorchester im wirtschaftlichen Sinn immer eine „parasitäre" Einrichtung war und es wahrscheinlich auch bleiben wird, blieb den marktwirtschaftlich denkenden Mäzenen verborgen. Das angestrebte Idealbild war ein Orchester, das sich nach einer finanziellen Starthilfe über kurz oder lang auf dem Markt als „Self-supporting Enterprise" würde auf eigenen Beinen halten können. Es dauerte geraume Zeit, bis diese trügerische Hoffnung auf das sich selbst finanzierende Orchester, das in der freien Marktwirtschaft überleben kann, als solche erkannt wurde.

Diese Form des privaten Mäzenatentums hat zwar den Vorteil eines persönlichen Engagements im Kulturleben, dem steht jedoch eine permanente finanzielle Unsicherheit der Künstler, eine chronische Gefährdung durch existenzbedrohende Krisen gegenüber. Der ständig wachsende Finanzbedarf der Orchester trifft besonders in Phasen verminderten Wirtschaftswachstums auf eine geringere Spendenfreudigkeit privater Geldgeber.

Staatliche Unterstützung der Kunst

Während etwa um 1950 der Anteil der Einspielergebnisse an den Gesamtausgaben bei den großen Orchestern durchschnittlich 75 bis 90 % betrug, wurde für die Saison 1963/64 ein durchschnittliches Einspielergebnis von nurmehr 54 % errechnet. Diese Ziffern zeigen klar, daß sich die finanzielle Situation der Orchester drastisch verschlechtert hatte und auf eine Krisenlage zusteuerte, wenn nicht signifikante Finanzierungsquellen außerhalb des Marktes gefunden werden konnten.

Nachdem es schon in den fünfziger Jahren vereinzelt städtische Zuschüsse für Orchester gegeben hatte, begann sich unter der Präsidentschaft Kennedys in den sechziger Jahren erstmals in den USA ein Staatsinteresse an der Pflege der Künste zu entwickeln. Durch die Schaffung des National Endowment for the Arts (NEA), einer auf Bundesebene agierenden nationalen Stiftung für die Kunst, im Jahre 1965 übernimmt die Regierung eine Verantwortung hinsichtlich der Unterstützung der Kunst. Die Bundesstaaten entsprechen diesem neuen „öffentlichen Kulturbewußtsein" durch die Errichtung von State Arts Councils.

Den Grundintentionen des amerikanischen Systems folgend, besteht die Aufgabe der NEA primär nicht darin, Kunst zu subventionieren und private Initiativen zu ersetzen; die Stiftung soll vielmehr als Katalysator für die Mobilisierung von Mitteln aus Stiftungen, Körperschaften und von Privatpersonen für künstlerische Zwecke wirken. Es wird traditionell als Gefahr für die Freiheit der Kunst angesehen, wenn der Staat als ausschließlicher Geldgeber auftritt. Dieser Gedanke kommt in einer Präambel zur Begründung der NEA zum Ausdruck: „Keine Regierung kann künstlerische Leistungen hervorbringen. Sie kann lediglich günstigere Bedingungen schaffen und das Klima verbessern, unter denen Künstler und Forscher zu arbeiten vermögen."

Bei der zumeist projektbezogenen Subventionsvergabe steht im Vordergrund das Ziel, Privatinitiativen zu aktivieren.

Klassifizierung der Orchester

Die American Symphony Orchestra League klassifiziert die Orchester nach der Höhe des Jahresbudgets in drei Kategorien. Mit über 1000 Ensembles bilden die „Community Orchestras" die größte Gruppe; sie bestehen teils aus Amateur-, teils aus Berufsmusikern, die Obergrenze des Jahresbudgets liegt bei 100000 Dollar. Das Budget der etwa 156 „Metropolitan Orchestras" mit fast ausschließlich professioneller Mitgliedschaft bewegt sich zwischen 100000 und 250000 Dollar. Über der Etatgrenze von einer Viertelmillion Dollar liegen die 31 „Major Orchestras", die ausschließlich mit Berufsmusikern besetzte Elite, bestehend aus den größten, bestausgestatteten und meist auch ältesten Musikinstitutionen. Darüber erheben sich noch die vier Mitglieder der orchestralen Hocharistokratie, nämlich Boston, Cleveland, New York und Philadelphia, deren Jahresbudget sich auf eineinhalb bis drei Millionen Dollar beläuft. Eine typische Position im Stab eines solchen Orchesters, der bis zu 30 Personen umfassen kann, ist jene des Direktors für die Aufbringung der Mittel (Director of Fund Raising).

Der tatsächliche Anteil der öffentlichen Mittel am Budget amerikanischer Orchester ist für europäische Begriffe nach wie vor gering. Er

betrug in der Saison 1973/74 bei den 25 größeren Orchestern durchschnittlich 13 %, während etwa 41 % der Einkünfte aus privaten Quellen stammten.
Etwa gleichzeitig mit der Schaffung der NEA erschien die schon erwähnte Studie von Baumol und Bowen mit dem Titel „Performing Arts — The Economic Dilemma" [1]. Dieses zeitliche Zusammentreffen verschaffte der Arbeit maßgeblichen Einfluß auf die Konzeption und praktische Durchführung der beginnenden staatlichen Kulturpolitik.
Während staatliche Interventionen auf dem Kunstsektor üblicherweise damit begründet werden, daß hierdurch eine *Ausweitung* künstlerischer Aktivitäten ermöglicht wird, legten die beiden Autoren dar, daß dies zur bloßen *Aufrechterhaltung* künstlerischer Tätigkeiten unerläßlich sei. Begründet wird diese These damit, daß die Institutionen der darstellenden Kunst als arbeitsintensive Dienstleistungsbetriebe ihre Produktivität kaum erhöhen können, während dies in den meisten anderen Wirtschaftsbereichen durch Rationalisierung, Automation etc. geradezu die Regel sei. Als Prototyp einer solchen künstlerischen Institution dient das Symphonieorchester, da es im Gegensatz zu den meisten anderen künstlerischen Institutionen nur über sehr beschränkte Möglichkeiten der Produktivitätssteigerung verfügt. So kann die Produktivität eines Orchesters nicht etwa dadurch erhöht werden, daß ein Adagio im Presto-Tempo gespielt wird.

Repräsentationscharakter der Kunst

Da das Symphonieorchester so empfindlich auf wirtschaftliche Veränderungen reagiert, da weiter wegen des hohen Prestiges und der bedeutenden Anzahl der Orchester in deren Leitungsgremien eine große Zahl einflußreicher Persönlichkeiten des politischen und wirtschaftlichen Lebens vertreten sind, spielten die Symphonieorchester eine bedeutende und vielleicht sogar die entscheidende Rolle im Kampf um die Gewährung öffentlicher Mittel zu Beginn der siebziger Jahre.
Tatsächlich wurden in den siebziger Jahren trotz wirtschaftlicher Rezession und Einsparungen auf anderen Sektoren die Mittel der NEA wesentlich erhöht, sicherlich auch im Hinblick auf die Feiern zum 200jährigen Bestehen der Vereinigten Staaten (1976), die den Prestige- und Repräsentationscharakter der Kunst besonders erweisen konnten. So stiegen zwischen 1970/71 und 1973/74 die Unterstützungen der Orchester durch die öffentliche Hand von 7,8 Mio Dollar auf 15,2 Mio Dollar, davon stammten 5,4 Mio von der NEA, 2,9 Mio von den State Arts Councils und 6,9 Mio aus anderen öffentlichen Quellen.
Diese Ziffern dokumentieren eine grundsätzlich neue Einstellung der amerikanischen Öffentlichkeit zu kulturellen Fragen; es entsteht erstmals so etwas wie Kunst- und Kulturpolitik. Die ökonomische Basis der amerikanischen Orchester hat dadurch im letzten Jahrzehnt eine nie gekannte Stabilität erreicht, wenngleich die den bisherigen Schwierigkeiten zugrunde liegenden Probleme bestehen bleiben. ■

[1] William J. Baumol and William G. Bowen: Performing Arts — The Economic Dilemma. New York, 1966
[2] Desmond Mark: Zur Bestandaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires. UE Report, Wien, 1979
[3] John H. Mueller: The American Symphony Orchestra. Bloomington, 1951
[4] Dick Netzer: The Subsidized Muse. Cambridge University Press, 1978
[5] Erika Wahl-Zieger: Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur. Göttingen, 1978

Bild Seite 474: Aufruf zur Unterstützung des Philadelphia Orchestra im Jahre 1919

Über die amerikanischen Komponisten Steve Reich und Philip Glass

Das Atmen der Maschinen und das Singen der großen Seele

Gerhard R. Koch

Die Musik hat — wie die anderen Künste auch — ihre Moden, Schlagwörter und -ismen: Formeln und Begriffshülsen, die in den Köpfen umherschwirren und meist hauptsächlich Verwirrung stiften. So geistert seit einigen Jahren ein Begriff durch die Diskussionen um die neue Musik, der erhebliche Schwierigkeiten bereitet: „Neue Einfachheit". Die Musik der Avantgarde, ein Vierteljahrhundert lang Synonym für Komplexität, konstruktive Vertracktheit und dissonant-zerklüftete Unzugänglichkeit, schien eine Kehre gemacht zu haben. Vor allem eine Richtung der neuen amerikanischen Musik wurde zum Stimulans, ja Narkotikum für die Avantgarde-Frustrierten, aber auch für die progressiven Jazz- und Rockmusiker. Und es spricht für die Schwierigkeiten im Umgang mit dem angeblich Einfachen, daß verschiedene Termini für das neue tönende Heil aus Amerika florieren: Minimal Music, periodische Musik, repetitive Musik. In ihrer relativen Unschärfe liefern diese Bezeichnungen immerhin ein Bild von den Grundzügen dieser Art Musik. Dennoch: sie erweist sich als weniger homogen, als es die Vokabeln suggerieren. Und das, was man den minimalistischen Aspekt nennen könnte, weicht zunehmend großformatigen Zügen: strukturell, klanglich, zeitlich, programmatisch-ideologisch. Hinzu kommt, daß die Großmeister dieser Ästhetik ihr Heil mehr und mehr in Europa suchen und auch finden.

Der Aphoristiker Lichtenberg meinte einmal, wenn man einen Kopf und ein Buch zusammenschlage, müsse es nicht immer das Buch sein, das hohl klingt. Ähnlich verhält es sich mit dem Phänomen der Langeweile: Bekundet nämlich jemand, sich zu langweilen, beklagt er sich gar darüber, so sagt dies stets etwas sowohl über das als langweilig empfundene und gescholtene Objekt als auch etwas über das gelangweilte Subjekt aus. Und langweilige Menschen langweilen sich nun einmal gerne. Aber auch das äußerst Langwierige kann seinen guten Sinn, seine innere Spannung haben und tiefe Einsichten vermitteln, die durch kurzweiligen Aktionismus unter Umständen gerade nicht zu gewinnen sind.

Das Gesetz der klassischen Komödie wie der klassischen Sonate (größtmögliche Fülle von Ereignissen — aktionistischer, verbaler, thematisch-motivischer) gilt mitnichten für alle künstlerischen Bereiche.

Und ausgerechnet Amerika, zu dessen „American Way of Life"-Slogans auch in der Kunst das „Time is Money", „The Show must go on" und das Primat von „Fun" und „Action" gehören, die Behauptung, daß stets irgend etwas Aufregendes los sein müsse, hat ästhetische Tendenzen hervorgebracht, zu deren Prinzipien asketische Kargheit, die Verweigerung pompöser Sinnstiftung, psychologisierender Erregungsdramaturgie, lange Dauern und geringe Ereignisdichte — kurzum Monotonie, wenn nicht gar Langeweile gehören. Der Ausdruck „Minimal Art", den der Philosoph Richard Wollheim 1965 hauptsächlich für neuere Tendenzen der bildenden Kunst in Amerika geprägt hat, ist denn auch zum geradezu wohlfeilen Sammelbegriff für Malerei, Plastik und Objekt-Kunst, Musik, Theater (das von Robert Wilson etwa) und Ballett geworden. Da wird eine Einheit der künstlerischen Richtungen beschworen, der gegenüber Skepsis immerhin angebracht ist. Denn bedenkt man, wie schwierig es ist, etwa die Gemeinsamkeiten zwischen „barocker" Literatur, Dramatik, Kunst (Architektur) und Musik exakt zu bestimmen, so wird deutlich, wie heikel es ist, den Terminus „Minimal" auf verschiedenartige Phänomene anzuwenden. Und auch wenn evident ist, daß es Parallelen und Wechselwirkungen zwischen den Sphären gibt, so darf deren widersprüchliche Entwicklung nicht vergessen werden.

Raster-Musik

Vier Namen stehen exemplarisch für die amerikanische Raster-Musik: Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley und La Monte Young. So verschiedenartig sie sind, so nahe stehen sie sich in drei grundsätzlichen Aspekten: der Abkehr von der Dissonanzen-Avantgarde (zu der auch die Musik der Pioniere Charles Ives, Carl Ruggles und Henry Cowell mit ihrem bizarr transzendentalistischen Überschwang gehört), der Herkunft wie auch der Absetzung von der Schule um John Cage und dem starken exotistischen Moment, vornehmlich dem Blick nach Asien.

In John Cages Textband „Silence" heißt es: „Komponieren ist eine Sache, Aufführen eine andere und Zuhören eine dritte. Was sollten sie miteinander zu schaffen haben!"

Das klingt zunächst verblüffend, provokant und paradox. Denn — so stellt man sich doch vor — zwischen Komponieren, Interpretieren und Rezipieren besteht selbstverständlich ein enger Zusammenhang. Ja, die spannungsreiche Beziehung zwischen diesen Faktoren macht Musik erst aus. Wie soll man die Sphären trennen können? Aber Cage formuliert hier nicht ein Prinzip ästhetischer Arbeitsteilung (das seinem anarchistischen, antihierarchischen und antitechnologischen Denken auch kaum entspräche), sondern eine nur scheinbar absurde Maxime, genauer, ein radikales Modell für die Extreme von Musik: die am höchsten organisierte wie die in der Auslegung offenste, serielle Konstruktion oder Konzept-Kunst. Klafften bei der seriellen Musik nicht selten die Komplexität der Strukturen, ihre Realisierbarkeit und ihre Wahrnehm-

barkeit weit auseinander, so sind beim konzeptionalistischen Kunstwerk die Perspektiven hauptsächlich auf den Betrachter bezogen: Er kann von einem Ereignis, einem Text, Objekt oder auch etwa einem Happening auf eine Idee schließen — oder umgekehrt von einer Idee auf eine mögliche Erscheinungsform. So oder so: Wesen wie Erscheinung bedürfen der Kreativität des Rezipienten.

Polyphon, harmonisch, rhythmisch und formal höchst entwickelte Musik setzt ebenso wie die blank konzeptionalistische die Anstrengung des Rezipienten voraus, stellt ihn unter intellektuellen Leistungszwang. So gibt es nach wie vor den „vorbildlichen" Hörer neuer Musik, der sich Konzerte, Radiosendungen und Platten mit dem Bestreben anhört, sich zu informieren, den Kontakt mit dem Fortschritt nicht zu verlieren — auch wenn ihm diese Musik wenig zusagen mag. Dieser redlich um den Fortschritt bemühte Hörertypus wird seltener; er fand sich hauptsächlich in der mittleren Generation, die noch mit dem Musica-viva-Pathos groß geworden ist. Zum Leidwesen der Avantgarde-Veranstalter folgt die jüngere Generation weitgehend dem musikalischen Lustprinzip: Man hört hauptsächlich seine Lieblingsmusik, andere lieber gleich gar nicht. Das gilt nicht nur für die Popmusik, sondern auch für grenzüberschreitende Phänomene, belegt mit Schlagworten wie intuitive Musik, psychedelische Popmusik, Elektronik-Rock, Meditationsmusik und „Minimal Music" — klangliche Erscheinungsformen, denen bei aller Unterschiedlichkeit eines gemeinsam ist: Sie sollen nicht durch intellektuellen Anspruch frustrieren, sondern erfüllte Gegenwart bieten. Ein solches Hörverhalten als pures Konsumverhalten, als ästhetische Drogenabhängigkeit zu denunzieren wäre eine arge Vereinfachung. Die Verzücktheit des Popfans wäre manchem alteingesessenen Symphoniekonzertabonnenten nur zu wünschen.

Evident ist, daß die Minimal Art mit ihrer asketischen Reduktion auf wenige geometrische Elemente ein starkes abstrakt-konzeptionalistisches Moment enthält. Die Minimal Music hingegen zielt auf ein letztlich antistatisches, Grenzüberschreitungen bewirkendes Perspektivengeschiebe und fungiert so nicht selten als Vehikel für Rauschzustände. So ist denn auch bezeichnend für die deutsche Rezeption, daß sie gut nachwagnerianisch zu mystizistischen Gesamtkunstwerkansätzen führte: bei Eberhard Schoener, Klaus Schultze und Peter Michael Hamel, bei Popgruppen wie Popol Vuh, Kraftwerk und Tangerine Dream.

Tönender Augenblick

Von den vier amerikanischen Minimal-Aposteln ist Steve Reich (auch wenn er gelegentlich mit der Laura Dean Dance Company zusammenarbeitet) am ausschließlichsten Musiker. Bei La Monte Young und Terry Riley dominiert der indisch getönte, sanft opalisierende Meditationszug. Philip Glass hat entscheidende Anregungen in der Zusammenarbeit mit dem Theatermann Robert Wilson erfahren, dabei auch in der Beschäftigung mit den Wiederholungsritualen der Taubstummensprache. Denn das Prinzip unablässiger Wiederholung charakterisiert die Primärformen der periodischen Musik wie ihre diversen Ableger. Die Herkunft ist klar: die Trommelrituale Schwarzafrikas und der Klingklang indonesischer Gamelanorchester. Die Vermittlung zwischen diesen archaischen Musizierformen und der Moderne leisteten nicht zuletzt Cages frühe Stücke für präpariertes Klavier: Musik ohne große dynamische und formale Entwicklung, im Klang sanft gleichbleibend — in sich bewegter Schwebezustand, apart tönender Augenblick.



Steve Reich

Philip Glass hat dieses Ideal 1974 definiert als „neue Art Aufmerksamkeit, in der weder Gedächtnis noch Vorwegnahme (die psychologischen Maximen der barocken, klassischen, romantischen und modernen Musik) eine Rolle in der Qualität musikalischer Wahrnehmung spielen. Es wäre zu hoffen, daß dann Musik frei von dramatischen Strukturen, als ein pures Klangmedium, als ‚Gegenwart' wahrgenommen wird."

Wer die Spannungszusammenhänge einer Beethoven-Sonate sinnvoll erfahren will, muß erinnernd und antizipierend hören; kompositorische Dynamik ist sonst nicht nachvollziehbar. Cage hat denn auch konsequent Beethovens Auskomponieren harmonischer Spannungszusammenhänge als Irrweg bezeichnet. Webern und Satie hätten erkannt, worum es geht: um die Organisation von Zeit. Steve Reich hat zwar sowohl gegen die Serialität als auch gegen Cages Zufallsoperationen polemisiert: technologische Prozeduren, die sich als solche dem klingenden Ergebnis nicht mehr entnehmen lassen. Aber in einem Punkt bleibt er doch Webern, dem Ahnherrn der Seriellen, verpflichtet. Denn bei Webern finden sich immer wieder Kanons. Und der Kanon, strengste, ja zwanghafteste musikalische Form neben der Passacaglia (im Barock „La Follia", die Obsession, genannt) ist letztlich auch das Prinzip Steve Reichs, von ihm als „Phasenverschiebung" bezeichnet.

„Clapping Music" von Steve Reich

Ein im doppelten Sinne schlagendes Beispiel liefert die „Clapping Music" (1972): Zwei Musiker klatschen mit den Händen gemeinsam einen komplizierten rhythmischen Raster. Nach einiger Zeit hört einer der beiden auf, setzt, um einen Schlag verschoben, wieder ein: ein zweistimmiger rhythmischer Kanon. Dieses Faible für den Kanon ist nicht nur für Reich symptomatisch! Zwei andere Minimalisten, Robert Moran und Brian Eno, haben Adaptionen des berühmten Pachelbel-Kanons geliefert. Ist der Kanontypus ohnehin schon ein Extrem musikalischer Mechanik, so wurde dieser Eindruck bei Reich noch durch die Bevorzugung motorisch-perkussiver Faktoren verstärkt. Stücktitel wie „Drumming", „Six Pianos", „Music for Mallet(Schlag)-Instruments, Voices and Organ" belegen dies. Sie haben denn auch Reich den Ruf des Maschinen-Musikers eingetragen, ihn für manchen in die Nähe Orffscher Schlagwerk-Primitivismen gerückt. Aber der Sachverhalt ist weitaus komplizierter. Hat sich doch sogar ein musikalischer Subtilist wie Ligeti mehrfach (im Zusammenhang mit seinen „Drei Stücken für zwei Klaviere", aber auch der Oper „Le Grand Macabre") emphatisch auf Reich berufen und schon in seinem zweiten Streichquartett eine Art Steve-Reich-Variante geliefert: Der Satz „Come un meccanismo di precisione" erweist sich als Antimechanik; denn die vier Stimmen sind metrisch außer Tritt — die uhrwerkartigen Pizzicato-Raster verschieben sich diffus gegeneinander.

In der Musik von Steve Reich nimmt man, obschon auf zwei Intensitätsebenen, hauptsächlich Monotonie (das monströs-radikale „Drumming" dauert achtzig Minuten) wahr und — allerdings eher unterschwellig — deren Aufhebung. Denn durch das Prinzip der Phasenverschiebung wird der Zeitablauf in sich dynamisiert. So kann man bei der „Violin-Phase" (1967) das Erlebnis (die subjektive Variationsbreite mag da groß sein) des Erschreckens haben, wenn das Überlappungsspiel des Geigers mit drei annähernd simultan erklingenden Bandaufnahmen endlich(?!) abbricht: Das Immergleiche tendiert fast im Sinne des Lustprinzips zur psychoakustischen Entgrenzung, treibt über sich hinaus, daß man das Aufhören als Schock empfindet — analog etwa zu der Anekdote von dem Schrankenwärter, der aus dem Schlaf hochschreckt, weil der fahrplanmäßige Zug gerade *nicht* vorbeigefahren ist.

Doch die Phase der strengen Phasenverschiebungen für hermetisch kleine, haupt-

sächlich perkussive Ensembles ist für Reich vorbei. Davon zeugten schon „18 Musicians" (1976) und erst recht „Music for a large Ensemble" und „Octet". Beide Werke hängen zusammen: Die Parts für zwei Klaviere des früheren liefern das Material für die nun kaum mehr perkussiv behandelten, eher virtuos figurierten Klavierparts des „Octet". In beiden Kompositionen, besonders im „Octet", ist der Tonfall bei aller gleichgebliebenen Monotonie weniger monoman.
Das helle Klimpern der Klaviere verleiht ihm einen lustig-frivolen Music-Hall-Klingklang, markiert so fast den Rückgriff auch auf die Tingeltangel-Sphäre des reinen armen Heiligen Erik Satie, während in der Verwendung von vier Trompeten in dem großbesetzten Stück nicht nur der spitze Tonfall Strawinskys, sondern auch das Fanfarenpathos von Janáčeks „Sinfonietta" durchschimmert. Im übrigen relativieren die individuellen Atemlängen der Bläser die Mechanik des streng durchkomponierten Ablaufs, und in Flöten und Klarinetten zitiert Reich sogar traditionelle Melodietypen, wenn auch für uns fast exotische: die melismatischen Kantillationen des Synagogalgesangs, mit denen er sich ausgiebig, wie vorher mit Gamelan- und Trommeltechniken, befaßt hat und die auch für ein inhaltlich-bekennerhaftes Pathos stehen. Reichs Musik wird also zugleich pompöser (vor allem in seinen nun schon für das San Francisco Symphony Orchestra geschriebenen „Variations for Winds, Strings and Keyboards") und lockerer, sie pulsiert vielfältiger und farbiger. Das wie besessene, dabei minuziös zu probende Vor-sich-hin-Hämmern tritt zurück. Hinter den Maschinenfassaden werden die Atemvorgänge spürbar. Insofern wirken Reichs Stücke als Gegenbilder zu den Atemobjekten Günther Weselers. Suggerieren diese horrorhaft schnorchelnde Zottelwesen, in denen ein Mechanismus wirkt („Das Leben als Maschine"), so wird bei Reich das Maschinenwesen als Lebendiges aufschlüsselbar. Das heißt: ein Rätselcharakter bleibt — also doch ein Moment von Konzept-Kunst.
Der Vorwurf musikalisierter Kollektivgewalt, zwanghaften musikalischen Leistungsdrills, einer Kunst der Unfreiheit, in der Spontaneität und Emotion im starren Ritual zerhämmert werden, läßt sich nach wie vor gegen Reich erheben, der allerdings meinte, daß diese Anklage ihm bezeichnenderweise immer nur in Deutschland zuteil werde.

„Satyagraha" von Philip Glass

Gegenüber dieser Anschuldigung hat Philip Glass gleichsam den Spieß umgekehrt: Sein jüngstes großes Werk dient der Verherrlichung der Gewaltlosigkeit und ihres berühmtesten politisch-historischen Vertreters — Mahatma Gandhis. Und eines der zentralen Ideale Gandhis, der „Großen Seele", lautete „Satyagraha". Zu übersetzen wäre der allemal rätselhafte Terminus in etwa mit „Ergreifen der Wahrheit": Seelenkraft, nicht die Waffe, sollte den Kampf um Unabhängigkeit und Freiheit entscheiden.


Philip Glass

In Philip Glass' Oper „Satyagraha" kulminieren einige Tendenzen des amerikanischen Minimalismus, zum Beispiel ein verwunderlicher Eurozentrismus. Ausgerechnet die Kunstrichtungen, die als typisch für die amerikanische Avantgarde gelten, finden nämlich im Land der unbegrenzten Möglichkeiten durchaus ihre engen Grenzen. Robert Wilson hat sich über die bornierte Reaktion der New Yorker Theaterkritik geärgert. Seine wichtigen Uraufführungen fanden denn auch in Avignon, Paris und Berlin statt. Steve Reich wird bei der Wiener Universal Edition verlegt. Seine „Music for a large Ensemble" und „Octet" wurden in Amsterdam und Frankfurt uraufgeführt. Seit 1976 das Holland Festival unter der Devise „Amerika" stand, sind die Niederlande zum Eldorado dieser immer ausladenderen Kürzelkunst geworden. Symptomatisch waren das Buch „De Amerikaanse Repetitieve Muziek" von Wim Mertens und die „Satyagraha"-Uraufführung in Rotterdam, in der der Minimalismus zur Gigantomanie, die Botschaftsverweigerung in das Seelenpathos umschlugen. Und um das Maß voll zu machen: Schon planen an der Stuttgarter Staatsoper der Bühnenbildner-Regisseur Achim Freyer und der Generalmusikdirektor Dennis Russell Davies eine Philip-Glass-Trilogie, bestehend aus „Gandhi in Südafrika", einem Werk über den ägyptischen Sonnen-Gottkönig Echnaton und einer Neufassung von „Einstein on the Beach".
Dieses Gemeinschaftswerk von Wilson und Glass war ein Schlüsselwerk der Theater- wie Musikästhetik der siebziger Jahre: ein fünfstündiges System von gestischen und kompositorischen Kürzeln, in dem Minimal-Geschichten angedeutet werden, aber das Prinzip der Wiederholung — angereichert durch Erfahrungen der Taubstummensprache und der Therapie sprach- und verhaltensgestörter Kinder — dominiert.
Der thematische Weg des Musiktheatralikers Glass führt zurück in Geschichte und Mythos: Auf den unser Weltbild verändernden Physiker Einstein folgen die pazifistische Symbolfigur Gandhi und der mythische König. Dieser Rückläufigkeit von Glass' Opernhelden entspricht in dem Gandhi-Dreiakter die gegenläufige Zuordnung geistiger Weggefährten auf einem Podest als stumme Galionsfiguren: Tolstoi, Tagore, Martin Luther King. Die amerikanische Schriftstellerin Constance de Jong hat kein Libretto im üblichen Sinn geliefert, sondern ein Szenario in der Art Wilsons, doch ohne dessen puristische Radikalität eines „Theaters ohne Antworten". Es geht um Gandhis Aktivitäten als junger Rechtsanwalt zwischen 1893 und 1913 in Südafrika, sein Eintreten für die entrechteten Inder, den Konflikt mit der Kolonialmacht, Unterdrückung, Rückschläge und Erfolge durch märtyrerhafte Unbeirrbarkeit in der Gewaltlosigkeit.

Simpel, aber suggestiv

Als Komponist ist Glass trotz entscheidender Indienerfahrungen deutlich westlich geprägt: „Im Endeffekt verdanke ich dann doch wieder Bach und Mozart mehr als Ravi Shankar." Dennoch führt die Dramaturgie der Anti-Dramatik, die gleichwohl bedrohliche und euphorische Elemente enthält, im Verzicht auf vokale Interaktion nach Indien: Die Gesangstexte, dem Bhagavad-Gita entnommen und im originalen Sanskrit, werden als Glaubenssätze gesungen, geben dem Werk ein abstraktes Verkündigungspathos. Und mittelgroßer gemischter Chor, Holzbläser, Streicher und elektrische Orgel sorgen für durchaus opernhafte Tonfülle. Die mechanistisch-figurative Unrast der früheren Werke ist nun zwar ausladendem Tableaucharakter gewichen, obwohl die drei fünfzigminütigen Akte nach wie vor auf dem Prinzip unaufhörlicher Formeladdition basieren. Aber es gibt kein Beispiel neuerer amerikanischer Musik, das so rigoros die guten alten Tonarten zum epischen Teppich weitet, die monotone Aneinanderreihung langsamer Akkordbrechungen (f-moll, Es-dur, Des-dur, C-dur) oder auch Tonleitern in derselben Harmoniefolge zur Grundlage zwanzigminütiger Abschnitte macht. So singt Gandhi in der Schlußszene immer wieder eine aufsteigende Tonleiter auf E, dem phrygischen Kirchenton. So simpel das ist, so suggestiv wirkt es nach.
Aber abgesehen von der ideologischen Problematik dieser Art von Lobpreis für politische Friedfertigkeit über alle Maßen: Die amerikanischen Repetitionsgurus sind in ein Dilemma geraten: Von der alten Minimal-Asketik haben sie sich auch wegen des Vorwurfs abstrahierten Fließbandterrors abgesetzt. Nun droht die Gefahr der Eingängigkeit, Opulenz, der wohlfeilen Predigt-Tonsuada. ■

Diese Balance hat nur einer

Dual Plattenspieler mit kardanischer Tonarmlagerung und masseloser Auflagekraft. Hörbar bessere Abtastung.

Der beste Tonarm für eine perfekte Plattenabtastung ist erstens gerade. Hat zweitens eine masselose Auflagekraft durch Präzisionsfeder. Ist drittens kardanisch gelagert, also vollkommen ausbalanciert in allen Bewegungsebenen.

Bei Dual sind kardanische Tonarmlagerung und masselose Auflagekraft seit 15 Jahren selbstverständlich. Und nicht nur in Spitzenmodellen, wie andere Hersteller das tun, sondern heute konsequent in allen HiFi-Plattenspielern. So kommt es, daß auch in den günstigen Preisklassen ein Dual Plattenspieler das gleiche gyroskopische Lagerprinzip hat, wie die Navigationsinstrumente der Raumfahrt. Der Vorteil: absolut geringste Lagerreibung, keine wechselnden Auflagekräfte und unter allen Betriebsbedingungen immer gleichbleibend excellente Abtasteigenschaften. Auch bei verwellten Platten, und wenn der Plattenspieler nicht gerade steht. Der hörbare Unterschied, auf den es ankommt.

Die Feinstlagertechnik, die Tonarmtechnik, das integrierte Spitzensystem, die legendäre Zuverlässigkeit – lauter Gründe für eine klare Plattenspieler-Entscheidung.

Dual steht für Qualität.





JAZZ PORTRÄT

ARCHIE SHEPP

Vor fünfzehn Jahren galt der Saxophonist Archie Shepp als einer der provozierendsten der Jazzszene. Sogar die Hörer der Donaueschinger Musiktage flohen 1967 vor ihm: Sie konnten seinen anarchistischen Biß nicht verkraften. Heutzutage reist Shepp im Zug erster Klasse an, tritt im dunkelblauen Nadelstreifenanzug auf und spielt eine traditionsbewußte Musik. Ist er nun ein Verräter an der Sache des Free Jazz, einer, der sich angepaßt hat? Gerhard Kühn ist anderer Meinung. Für ihn dokumentiert Shepp auf eine unter die Haut gehende Weise, wie historische Jazzelemente in der Gegenwart zu klingen haben. Er sieht in ihm einen klassischen Improvisator, einen der Anreger des Bebop-Revival und die neben Sonny Rollins und Keith Jarrett beherrschende Figur der siebziger Jahre.
Wie man Shepp auch werten will — mit Sicherheit ist er prototypisch für die Tendenzwende der letzten Jahre und für den traditionsaufarbeitenden Pluralismus der Gegenwart. (Red.)

Es war vor dreieinhalb Jahren, als ich ihn zuletzt erlebte: ruhelos, schweißtriefend, ständig in Aktion und voller Tatendrang, auch wenn seine Begleiter gerade solistisch an der Reihe waren. Dabei hatte er, gepflegt und seriös aussehend, in dunkelblauem Nadelstreifen die Bühne des Clubs betreten. Aber jetzt konnte er sich nicht mehr zurückhalten. Man merkte es ihm an, er hielt es nicht aus, einfach nur herumzustehen, zuzusehen, wie seine Kollegen ohne ihn spielten. Wenn er nicht sowieso in langen Sologängen das Wort führte, erzwang er sich Dialoge, voller Ideen und von Aussagewillen strotzend. Im Grunde wurde der ganze Abend zu einem einzigen großen Solo von ihm: dem Tenor- und Saxophonisten Archie Shepp.

Auch bei einem Treffpunkt-Jazz-Konzert desselben Jahres hielt es ihn nicht zurück, und während Grachan Moncour, Posaune, oder der Pianist Dave Burrell agierten, spielte Archie Shepp fast unentwegt im Hintergrund und lauerte beharrlich auf den Wiedereinstieg. Kein Wunder, daß seine Begleiter auch in ihren Soli verhältnismäßig blaß blieben. In der musikalisch-erfinderischen Gabe war mit dem stets gegenwärtigen Shepp nicht Schritt zu halten.

„The Scene Is Clean" hieß eines der Themen, in dem viel an Sonny Rollins erinnerte, und da war und ist die Szene ja wirklich rein und ungetrübt. Mit ähnlich kantigem, robustem Ton, harsch und eigentümlich phrasiert, rumorte er abseits vom Mikrophon hinter seinen Solisten, fuhr dazwischen und entwickelte seine Ideen in melodiösen Improvisationen. Auch hierin ist er nur mit Rollins vergleichbar: Aus den einfachsten Melodien gelingen ihm endlose, sich nie wiederholende Gestaltungen, die er mit scheinbarer Unbekümmertheit und viel Selbstverständlichkeit zu einem sich spürbar anbahnenden Höhepunkt führt. Dabei bleibt das Thema gegenwärtig, nicht als verblichenes Ornament vergangener Zeit, sondern sanft durchschimmernd, immer hinter der Improvisation lebendig. Shepp verfügt über einen immensen Ideenreichtum und eine gestalterische Vielfalt, weshalb er auch in langen Soli nie langatmig wird. Er formt seine Gedanken zu weitausholenden Melodiebögen und knüpft im Kollektiv oftmals an das große Zusammenspiel der Swing-Matadoren wie Johnny Hodges, Buck Clayton oder Ben Webster an.

Vom Anarchisten zum Bewahrer

Kritiker und Fans haben ihm in den letzten Jahren wiederholt vorgeworfen, er, der große Avantgardist der sechziger Jahre, spiele jetzt plötzlich nur noch wie Coleman Hawkins und Ben Webster, er, der Rebell und Revolutionär des Free Jazz, fahre jetzt auch erster Klasse. Auf den ersten Blick mag das stimmen, wer jedoch hinter die Kulissen schaut, muß mehr wahrnehmen. Archie Shepp hat seit jeher ein ausgeprägtes Verhältnis zur Jazztradition gehabt. Wer heute in seine Platten des Aufruhrs um die Mitte bis Ende der sechziger Jahre hineinhört, begegnet schon damals ständig der traditionellen Basis des Jazz. Es gibt kaum eine Platte, die nicht eine Reverenz an Duke Ellington oder den Blues oder Charlie Parker enthält. Man muß auf „Mama Too Tight" von 1966 sein „Theme For Ernie" hören, wie er über dem von Ellington ausgelösten und von Charles Mingus in den modernen Jazz übersetzten Ensembleklang seine Melodielinie schwingt, mit dem an Johnny Hodges und Ben Webster erinnernden zelebrierend-eruptiven Ton, hineinstoßend in den Klang und sich wieder abhebend, hinführend zu einer wilden, draufgängerischen Schlußkadenz. Oder im gleichen Jahr etwas früher bei seinem Liveauftritt in San Francisco, wo er in „In A Sentimental Mood" den umgekehrten Weg der Gestaltung beschreitet und aus einer langen, hektisch-aufreizenden Einleitung plötzlich in das Thema einsinkt und die Tür zur Vergangenheit des Jazz aufstößt. Oder 1968 „Damn If I Know" („The Stroller") auf seiner Platte „The Way Ahead", ein Blues voll unendlicher Überzeugungskraft und innerer Bewegung. Hier ist der ganze zeitgenössische Approach nicht ohne Ben Webster denkbar mit der melodischen Entwicklung der Idee, dem gespaltenen, geradezu gesprengten Ton, der Luft, dem Atem, der Erregung, dem Aufschrei. Hier dokumentiert Shepp auf eine unter die Haut gehende, packende, betroffen machende Weise, wie historische Jazzelemente in der Gegenwart, im Free Jazz, zu klingen haben, und wie andererseits auch die von Leben erfüllte Gegenwart ständig die zurückliegenden Epochen reflektiert, ja aus ihnen herauswächst.

Ich werde euch nicht erlauben, mich zu formen

Shepps Bezug zur Tradition ist immer gegenwärtig, wenn er Musik macht. „Ich bin den Tuaregs begegnet und habe sie als mir nahestehend empfunden", sagt Shepp. „Es war eine Offenbarung, es gab keinen Unterschied zwischen ihrer und meiner Musik. Der Rhythmus ist der gleiche, er ist schwarz. Er ruft die Ebene und die Wüste ins Gedächtnis." An anderer Stelle fährt er fort: „Meiner Ansicht nach ist die schwarze Kultur so reich, daß ich als schwarzer Amerikaner und Künstler nichts anderes wünschte, als daraus zu lernen."

Archie Shepp ist bewußter Neger; aus allem, was er sagt, geht seine Verbundenheit zu Afrika, zum schwarzhäutigen Menschen, zu seiner eigenen Tradition hervor. Es ist mehr als selbstverständlich, daß auch diese traditionelle Ader von Anfang an in sein Saxophonspiel eingeflossen ist. Gerade diese afrikanische Tradition ist es, die ihn in seinen Sturm-und-Drang-Jahren zum Rebell machte; das eine ist nicht ohne das andere denkbar: „Ich frohlocke, weil ich gegen euren Willen lebe ... Ich werde euch nicht erlauben, mich zu formen, diese Zeit ist vorbei. Und wenn euch meine Musik nicht reicht, werde ich für euch ein Gedicht, ein Theaterwerk schreiben. Und in jedem Augenblick werde ich euch zurufen: Reißt das Getto nieder! Laßt mein Volk frei!"

Das Geheimnis des Swing

Im Gegensatz zu John Coltrane ist sein Verhältnis zu Afrika sehr realistisch. Es gibt keine näselnden, monotonen Effekte in seiner Musik, auch nicht auf dem Sopransaxophon, zu dem er gelegentlich greift, vielmehr gibt es die ursprüngliche Einfachheit des Blues in zunehmendem Maße. „Sonny's Back" nennt er einen in mittelschnellem Tempo gewählten Blues mit einem Soloeinstieg, der nicht ohne Coleman Hawkins denkbar ist. Aber sein Spiel bleibt nicht im Hawkinsschen Vorbild stecken, vielmehr entwickelt es Verästelungen, die eindeutig seine eigene, aus Tradition und Free Jazz gemischte, sich ständig reflektierende Sprache sprechen. Tonlich an Ben Webster anlehnend, dessen berühmtes „Cotton-tail" von 1940 oder „Bojangles" aus dem Carnegie Hall Concert 1943 der Duke-Ellington-Band man im Ohr haben sollte, steuert er immer intensiver, mit voluminöser Aussagekraft in die Materialien des Free Jazz, die ja seine Materialien sind und die nur deshalb vordergründig jetzt so gewohnt erscheinen, weil der Rhythmus ein Viervierteltakt ist und die Hörgewohnheiten dadurch noch mehr Bestätigung erhalten. Shepp verleugnet ja auch in rhythmischer Hinsicht seine Herkunft nicht: Er ist ein Swinger. Er hat auch während seiner Rebellion oft im Viervierteirhythmus gespielt, von dem er sagt: „Im Vierviertel ruht ein größeres rhythmisches Potential als in jedem anderen Takt, er ermöglicht fast alle rhythmischen Kombinationen. Man kann mit ihm sozusagen abstrakt und sehr vielschichtig umgehen und dabei doch gleichzeitig einen durchgehenden Beat einhalten. Vielleicht ist das das Geheimnis des Swing."

Die Hörgewohnheiten, das Vertrautsein mit der Musik Shepps lassen heute sein Spiel weniger aufregend, gemäßigter anmuten. Das ist ja auch seinen Vorgängern widerfahren. Man glaubte sie altmodisch, stehengeblieben, rückwärts orientiert, weil man ihre Musik endlich verdaut hatte. Die heutige Schwemme auf dem Schallplattenmarkt, die dem Kritiker und Jazzfreund kaum noch Zeit läßt, einmal in das hineinzuhören, was er im Archiv hat, was er zu kennen glaubt und in Wirklichkeit doch ein bißchen vergessen hat, tut ein übriges hierzu. Im „Blues For Donald Duck", in dem er sich zu Charlie Parker bekennt, spielt Shepp weit über die früher empfundenen Akkordabschnitte hinaus, spielt Skalen von erregender Dichte, die das Bluesschema kaum noch zu erkennen geben, schreit für sein Volk lauthals, schüttelt Gewohnheiten ab, ist free und verläßt dennoch die Quelle des Blues keinen Moment: „Wenn wir beginnen, Charlie Parker und Willi The Lion Smith und Fats Waller zu vergessen, dann schneiden wir uns damit einen wichtigen Bereich unserer eigenen Tradition einfach ab." Es zeigt sich beim Dahinterhören: Archie Shepp war als Rebell voller Traditionen und ist heute viel moderner, als zunächst zugegeben. Wie kaum ein anderer Musiker hat er sich aus der Vielzahl experimentierender, vorwärtsdrängender Talente der sechziger Jahre zu einem klassischen Improvisator des Jazz entwickelt, zu einer Persönlichkeit von innerer Ausgeglichenheit und Profil. Er hat begriffen, daß alles Moderne nur aus der Tradition herauswachsen kann und Kontur auf Zeit erhält, wenn es nicht der Willkür, sondern eben der Tradition als Basis entspringt, aus ihr fortgeführt und aufgebaut wird. Während eine Vielzahl ehemaliger Kollegen am Ende der sechziger Jahre ratlos dastanden, inzwischen auf der Szene gar nicht mehr auffindbar sind, war Shepp hinter Sonny

Rollins und neben Keith Jarrett zu der beherrschenden Figur der siebziger Jahre geworden. Er präsentiert die Summe der Coleman Hawkins, Ben Webster, Charlie Parker, Sonny Rollins und John Coltrane, ohne in den Verdacht des Klischees zu geraten. Er bündelt die Einflüsse zu einem gemeinsamen Nenner, zu seinem „Ich", absolut in Gefühl und Geist, in Ton und Phrasierung „er selbst". Der Einfluß ist gegenwärtig, aber Shepp sitzt ihm nicht auf.

Zuerst einmal Musik um ihrer selbst willen

Archie Shepps Leben ist unkompliziert und geradlinig. 1937 in Fort Lauderdale in Florida geboren, erhält er durch seinen Vater die ersten musikalischen Eindrücke, da dieser sich als Banjospieler in Dixieland-Bands der näheren Umgebung betätigt. Seit 1944 mit seiner Familie in Philadelphia, beginnt Shepp dort mit fünfzehn Jahren Tenorsaxophon zu spielen und tritt noch während seiner Schulzeit zusammen mit dem ebenso jungen Trompeter Lee Morgan in Rhythm-and-Blues-Bands öffentlich auf. Er sieht Charlie Parker, der ihn beeindruckt und von dem er sagt: „Ich habe noch nie einen so freien Menschen gesehen. Und der Kern der Botschaft, die ich von Bird vernahm, hatte mit seiner ganzen Person zu tun, nicht nur mit seiner Musik. Wenn er das Saxophon in die Hand nahm und spielte, ging ein Zauber von ihm aus." 1959 schließt Shepp sein Studium der Literatur- und Theaterwissenschaft ab und siedelt nach New York City über, wo er nach kurzer Zeit Cecil Taylor kennenlernt. Mit ihm spielt er die Bühnenmusik zu Jack Gelbers „Connection" und macht im Oktober 1960 seine ersten Schallplattenaufnahmen. Im Januar 1961 spielt er mit Cecil Taylor Blues: „Things Ain't What They Used To Be", und es ist interessant, wie sein direkter, harter Ton sich von den bewußt Ellingtonschen Klängen des Ensemblespiels abhebt und schon damals — oder noch — in seiner Linienführung an die großen Swingsolisten erinnert. Der emotionsgeladene Ton, sein weites, splitterndes Vibrato, seine jazzhistorische Zusammenfassung von so bedeutenden Einflüssen wie Hawkins, Rollins, Coltrane sind nicht vordergründig ausgeliehen, sondern entspringen natürlicher Empfindung. Es ist keineswegs politische Aggression, die er verkündet, sondern zuerst einmal Musik um ihrer selbst willen, Blues von erdiger, wesensverhafteter, lebensbejahender Grundhaltung.
Ornette Coleman ist ein weiteres Leitbild, das ihn fesselt. Dessen Frühwerk nennt er in diesem Zusammenhang unschätzbar. „Coleman war es, der meiner Meinung nach das Bluesidiom wiederbelebte, ohne dessen einfaches, schlichtes Milieu zu zerstören."
Auch in den Kompositionen Shepps jenseits des Blues schimmert Ornette Coleman durch. 1962 gründet er ein eigenes Quartett mit dem Trompeter Bill Dixon, der ihm in Auffassung und Verwirklichung seiner Ideen stark entspricht. Mit ihm wie auch ein Jahr später mit Don Cherry hat er einen gleichwertigen Partner zur Seite, und es gelingt Shepp in diesen Jahren, zu seinem musikalischen Ich zu finden. Colemans skurrile Volkstümlichkeit verschmilzt er zunehmend mit der ihm eigenen Befreiung formal-gestalterischer Zwänge, die thematische Konzeption Colemans reichert er mit Mingus-inspirierten Sounds an, und seine tonlich traditionelle Wiedergabe verknüpft er mit einer nach wie vor auffallend an Rollins, ja fast schon Thelonius Monks Asymmetrie orientierter, kurzgefaßter und oft ein wenig sprunghafter Motivation. Seine Erfindungsgabe läßt ihn selten lange bei einer improvisatorischen Idee haften, er treibt vorwärts, Neuem zu, immer mehr auch mit einer gehörigen Portion Ironie und Witz. „Like A Blessed Baby Lamb", „The Girl From Ipanema", „A Portrait Of Robert Thompson" sind wichtige Stationen seiner Selbstverwirklichung, die ihn auch mehr und mehr mit ätzender, beißender Schärfe zeigen. Dennoch wohnen seinem Spiel ständig Elemente früherer Jazzstile inne und bilden einen wesentlichen Akzent seiner kompositorisch-improvisatorischen Charakteristika.
In der Folgezeit steht er auf dem ersten Höhepunkt seines Schaffens, souverän in der gedanklichen Realisation, rhythmisch und dynamisch sicher. Was er spielt, ist gleichermaßen hochaktuell in der Aussage, verbunden mit der Vielfalt früherer Strömungen. Seine Authentizität bleibt bei genauem Hinhören faßbar und erklärlich. Diese Periode findet einen exzellenten Abschluß 1969 mit seinem Album „Blasé", das er in Paris aufnimmt. Im Titelthema, vor einem seltsam schwankenden Rhythmus, offenbart er eine fein nuancierte Begleiterfunktion für die Sängerin Jeanne Lee, die von krächzendem Zwiegespräch bis zur intimen, umwerbenden Behutsamkeit reicht und die geradewegs auf Lester Young und Billie Holiday dreißig Jahre zuvor zurückgeht. Man muß „Time On My Hands" vom Juni 1940 hören und danach „Sophisticated Lady" mit Jeanne Lee und Archie Shepp: Es ist eine genaue und schöne Entsprechung im Zusammenspiel von Stimme und Tenorsaxophon über dreißig Jahre hinweg.

Kreative Synthese

In den Jahren um 1970 zeigt sich plötzlich eine gewisse Unsicherheit und Künstlichkeit in seinem Wirken. Zwar bewahrt sich Shepp trotz wechselhafter, manchmal zweitrangiger Besetzungen seine Identität, aber die unklare Zielsetzung seines kommenden Stils beeinträchtigt das gewohnte Profil. Um so mehr beeindruckt seine Präsenz ab 1973 und die dominierende Rolle bis auf den heutigen Tag. Weder die Eintönigkeit des Pop und Rock noch die Sterilität der Elektrifizierung vermochten ihn in ihren Bann zu ziehen, und es war deshalb kaum verwunderlich, daß er sich von neuem und mit noch tiefer greifender Subtilität den stilgeschichtlichen Voraussetzungen widmete und die traditionellen Merkmale des Jazz mit den hinzugewonnenen Freiheiten des Free Jazz verband und zu neuer Blüte führte. Daß eine Vielzahl heute musizierender Jazzsolisten sich wieder weitgehend im Idiom des Bebop bewegt, ist nicht zuletzt auf die kreative Synthese des Wortführers Archie Shepp zurückzuführen.
Seine neueren Schallplatten klingen dementsprechend. In „Solitude" oder „Body And Soul" spielt er nicht zum zweitausendstenmal irgendein altes Swing-Standard, sondern er erfüllt diese Stücke mit seiner umfassenden Ausdrucksskala, seiner Persönlichkeit, mit neuem Leben. Viele seiner Kompositionen tragen Züge jener Einfachheit, die allemal dort, wo die Jazzmusik ihre Höhepunkte feierte, zugegen war. „Dogon" ist wieder ein Blues, zeitlos Überzeugendes zeigt seine Interpretation, und sein schlichtes, holpriges Klavierspiel in „The Magic" paßt in dieses Feeling des Folk-Blues, dem Shepp so nahe steht.
Ein Meilenstein in der jüngsten Vergangenheit Archie Shepps sind seine Duoaufnahmen mit Horace Parlan am Piano, die er 1977 unter dem bezeichnenden Titel „Goin' Home" eingespielt hat, alles Spiritual-Themen, die er mit großer Melodiösität, mit Glut und Emphase vorträgt. „Deep River" . . . ich denke an Lanston Hughes: „Der Neger spricht von Strömen, ich kannte Ströme, ich kannte Ströme, uralt wie die Welt und älter als das Blut in Menschenadern, meine Seele ward tief wie die Ströme. — Ich bin Neger, schwarz wie die schwarze Nacht, schwarz wie in Afrika der tiefe Urwald."
Es ist fast nicht wichtig, ob Shepp auf dem Tenor- oder Sopransaxophon spielt, die ganze Platte ist im Grunde wieder ein einziges großes Solo Archie Shepps, ein Solo, das die Jazzgeschichte umspannt von ihren allerersten Anfängen bis zur Gegenwart, in der ganzen Entfaltung der persönlichen Individualität — oder, wie Ornette Coleman sich ausgedrückt hat: „Wenn du in erster Linie daran interessiert bist, musikalisch etwas auszudrücken, das dir entspricht . . . dann erscheint der Jazz als die ehrlichste und freieste Form der Musik."

Gerhard Kühn

Auswahldiskographie

Archie Shepp Septet: Mama Too Tight. Theme For Ernie; A Portrait Of Robert Thompson u. a. (19. 8. 1966). Impulse AS 9134

Archie Shepp Quintet: Live in San Francisco. In A Sentimental Mood u. a. (19. 2. 1966). Impulse AS 9118

Archie Shepp Sextet: The Way Ahead. Damn If I Know (The Stroller) u. a. (19. 1. 1958). Impulse AS 9170

Archie Shepp Sextet: Fire Music; The Girl From Ipanema u. a. (16. 2. 1965). Impulse AS 86

Archie Shepp in Cecil Taylor's All Stars Featuring Buell Neidlinger, New York City R + B: Things Ain't What They Used To Be u. a. (Januar 1961). Candid SMJ 6205

Archie Shepp's New York Contemporary Five: Contemporary Five. Like A Blessed Baby Lamb u. a. (1964). Savoy MG 12 184

Archie Shepp in verschiedenen Besetzungen: Blasé. Blasé; Sophisticated Lady u. a. (16. 8. 1969). Affinity AFF 7 oder Byg-Actuel 529.318

Archie Shepp Trio: Steam. A Message From Trane; Solitude u. a. (14. 7. 1976). Enja SP 2093

Archie Shepp in verschiedenen Besetzungen: Body And Soul. Body And Soul; Dogon u. a. (1977). Horo Records HZ 10

Archie Shepp Sextet: Mariamar. The Magic u. a. (16. 10. 1975). Horo Records HZ 01

Archie Shepp Duo: Goin' Home. Deep River u. a. (25. 4. 1977). SteepleChase SCS 1079



„Vorbild für meine Supertechnik waren professionelle Tonbandgeräte."

Das Ergebnis modernster Technologie: Das SABA Cassettendeck CD 278. Perfekte Aufnahme- und Wiedergabequalität durch exaktes 2-Motoren-Laufwerk, präzise Drehzahl-Feinregulierung, HIGH COM Rauschunterdrückung, langlebigen Sen-Alloy-Tonkopf, Bandsortenumschaltung für Standard-/Chrom- und Metallcassetten, spezielle Vormagnetisierung durch Feineinstellung, außergewöhnlichen Frequenzgang von 20-18000 Hz, um nur einige Beispiele zu nennen. Dazu eine Menge sinnvoller Komforteinrichtungen wie z.B. Bandzählwerk mit Memory-Funktion, Counter-Stop und Stop-Uhr. Ein Test bei Ihrem SABA-Fachhändler wird Sie überzeugen: Das ist der Profi unter den Cassettendecks.



Musik aktuell

Köln und Hamburg zu Gast in Edinburgh

Die traditionell engen Bindungen des Edinburgh Festivals zu deutschen Ensembles setzen sich auch bei den 35. Internationalen Festspielen der schottischen Hauptstadt in diesem Jahr fort: So wird die Kölner Oper in Edinburgh Michael Hampes Neuinszenierung von Rossinis „Barbier von Sevilla" mit Alicia Nafé, Leo Nucci und Luigi Alva sowie Ponnelles Produktion von Mozarts „La Clemenza di Tito" mit Brigitte Faßbaender und Werner Hollweg spielen, Dirigent ist in beiden Fällen John Pritchard. Auch das Kölner Opernstudio ist mitgekommen und führt Thea Musgraves „Voice of Ariadne" auf.

Zu den elf in Edinburgh gastierenden Orchestern — darunter zwei schottische, fünf Londoner und das englische Jugendorchester — gehört auch das Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, das Ende August unter seinem Chef Klaus Tennstedt zwei Konzerte mit Bruckners Achter und einem Brahms-Bartók-Programm spielen wird. Das Kreuzberger Streichquartett und Barry McDaniel stellen Aribert Reimanns neues Streichquartett zum erstenmal in England vor, durch das BBC-Symphony Orchestra unter Gennadij Roschdestwenskij erfährt John Taveners „Akhmatova Requiem" seine Weltpremiere, und zum 70. Geburtstag Gian Carlo Menottis heben die King's Singers dessen „Moans, Groans, Cries, Sighs" aus der Taufe.

Eröffnet wird das Edinburgh Festival am 16. August mit einer Aufführung von Bachs Matthäus-Passion durch das London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado, den Evangelisten singt Peter Schreier. Den Beschluß bildet ein Konzert des Scottish National Orchestra mit Brahms' Doppelkonzert — Solisten sind Yehudi Menuhin und Felix Schmidt — und Bruckners „Te Deum".

Montreux 1981: Auch Furtwängler

Alfred Brendel und Mstislaw Rostropowitsch eröffnen am 26. und 27. August mit Soloabenden das 36. Festival de Musique Montreux-Vevey 1981, das bis zum 4. Oktober dauert und gekoppelt ist mit dem neunten Concours Clara Haskil und dem 14. Prix Mondial du Disque. Als Gastorchester treten auf: die Budapester Philharmoniker unter Janos Ferencsik (mit Svjatoslav Richter als Solist in Beethovens C-dur-Konzert), das Prager Kammerorchester, I Solisti Veneti, das Budapester Kammerorchester Franz Liszt, die NDR-Symphoniker unter Klaus Tennstedt und René Klopfenstein (Solisten der drei Konzerte sind das Beaux Arts Trio, Veronika Jochum und Edith Peinemann), das Slowakische Kammerorchester und die Tschechische Philharmonie unter Zdenek Kosler mit dem jungen Pianisten Michel Dalberto. Unter den Kammermusikveranstaltungen fällt ein Recital zur Erinnerung an Wilhelm Furtwängler auf, bei dem Roswitha Randacher und Klaus-Christian Schuster die Violinsonate des Komponisten-Dirigenten und Brahms' d-moll-Sonate spielen. Dem Konzert geht ein Vortrag von Frau Elisabeth Furtwängler voraus.

Wien mit vielen (schönen) Zwischenfällen

„Der schöne Zwischenfall in der deutschen Musik" heißt eine Ausstellung im Schubert-Saal des Wiener Konzerthauses, die am 24. Mai eröffnet wird. Mendelssohns Musik bildet auch ein Hauptthema der acht Tage vorher beginnenden Wiener Festwochen 1981: Fast an jedem der Orchesterabende, Kammerkonzerte und Solistenrecitals stehen Werke des deutschen Romantikers auf dem Programm, das Repertoire reicht dabei von unbekannten Jugendwerken einschließlich der frühen Opern bis zum „Elias", den die Wiener Symphoniker unter Wolfgang Sawallisch aufführen, und vom „populären" bis zum praktisch unbekannten Mendelssohn. Die Konfrontation seiner Werke mit der Musik von Vorgängern und Vorbildern (Bach), Zeitgenossen (Weber, Schumann) und Nachfolgern (bis hin zu Bartók) gibt außerdem eine in solchem Umfang einmalige Chance zur musikästhetischen Urteilsbildung, die ja im Falle Mendelssohn immer noch merkwürdig instabil ist.

An der Mendelssohn-Retrospektive beteiligen sich neben den stadteigenen Kräften auch die meisten der Gastensembles und -solisten, unter ihnen das London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado, das Leipziger Gewandhausorchester unter Kurt Masur, das Polnische Kammerorchester, das Amadeus-Quartett, das Beaux Arts Trio, Hermann Prey, Murray Perahia und Lynn Harrell. Nur einige der höchstgehandelten Namen steigen nicht auf das Kernthema ein: Maurizio Pollini und Alfred Brendel zum Beispiel in ihren Soloabenden.

Weitere herausragende Ereignisse der diesjährigen Wiener Festwochen sind das Gastspiel des Opernhauses Zürich mit den beiden Mozart-Einstudierungen Harnoncourts, dem „Idomeneo" und dem „Lucio Silla", die Uraufführung der „musik-theatralischen Aktion für vierundzwanzig Musiker, einen Bariton, einen hohen Sopran, fünf Sprecher und eine Bewegungsgruppe", die Friedrich Cerha unter dem Titel „Netzwerk" im Auftrag des Kulturamts der Stadt komponiert hat; weiter die deutsche Erstaufführung von Tom Stoppards und André Previns „Every Good Boy Deserves Favor"; die deutsche Übersetzung dieses „Stücks für fünf Schauspieler und ein Symphonieorchester" besorgte Hilde Spiel. Nicht zu vergessen schließlich André Hellers poetisches Varieté „Flic-Flac", das im Rahmen eines parallelen „Festivals der Heiterkeit" am 1. Juni in der Secession Premiere hat. Ebenfalls während der Festwochen findet der 6. Internationale Beethoven-Klavierwettbewerb statt, dessen Abschlußkonzert am 4. Juni von Hörfunk und Fernsehen des ORF übertragen wird.

Musik in Preußen

Mendelssohn ist auch einer der meistaufgeführten Komponisten der 31. Berliner Festwochen, die zwischen dem 2. September und 8. Oktober stattfinden — und zwar wegen der herkunftsmäßigen und biographischen Bindungen des Musikers an das preußische Berlin. Denn auch die Musik des diesjährigen Festivals steht ganz im Zeichen des Generalthemas „Preußen — Versuch einer Bilanz". Schon während der vorangehenden Sommerfestspiele gibt es parallel zur historischen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Zyklen wie „Kammermusik in Preußen" und „Preußische Soiréen", während der Festwochen kommen dann wohl alle irgendwie bedeutenden Komponisten aus der Geschichte Berlins von Quantz über Graun und Blacher bis Reimann und von Carl Philipp Emanuel Bach über Louis Ferdinand und Meyerbeer bis Ruzicka zu Wort, ebenso auch viele Musiker, die mit „Preußen" in irgendeiner Verbindung standen: Harnoncourt führt mit seinem Concentus musicus Wien die „Brandenburgischen Konzerte" auf, Weissenberg spielt Bachs Goldberg-Variationen, Michael Ponti gibt einen Abend „Liszt in Berlin", mehrere Ensembles haben Werke des königlichen Hofopern- und (!) Garderegimenter-Kapellmeisters Georg Abraham Schneider und des Hofcellisten Jean-Pierre Duport ausgegraben, das Clemencic Consort Wien kommt mit einer konzertanten Aufführung der Charlottenburger Auftragsoper „Polifemo" von Bononcini. Auch hier erlauben sich nur die ganz großen Stars Konzerte ohne Bezug zum Generalthema: Ashkenazy gibt in der Philharmonie einen reinen Schumann-Chopin-Abend, Karajan führt Bachs h-moll-Messe auf, Karl Böhm dirigiert die Philharmoniker in einem Schubert-Programm.

Den exotischen Kontrapunkt zur preußischen Ausrichtung der Festwochen 1981 bildet eine Veranstaltungsserie „Japan in Berlin", mit Gegenüberstellungen traditioneller und zeitgenössischer japanischer Musik, Komponistenporträts moderner Komponisten wie Takemitsu und einem Gastspiel des Tokioter Kabuki-Theaters.

Einen Monat nach Ende der Festwochen bringt dann das Hebbel-Theater eine Einstudierung der Oper „Montezuma" mit dem Text Friedrichs des Großen und der Musik seines Berliner Operngründers Carl Heinrich Graun in einer deutschen Neubearbeitung heraus. Das wird nicht die einzige Neuinszenierung des Werks von 1755 bleiben; nach Preußen-West bringt im kommenden Frühjahr Preußen-Ost das königliche Drama um den Azteken-Herrscher ebenfalls auf die Bühne: Der „Montezuma" ist auch für eine Aufführung im Schloßtheater des Neuen Palais von Sanssouci in Potsdam vorgesehen.

Yosihisa Mori:

„Die richtige Wiedergabe von Musik ist das entscheidende Kriterium für einen Tonabnehmer, nicht das perfekte Abtasten von Testsignalen."

Es ist relativ einfach, einen Tonabnehmer zu entwickeln, der die Testsignale einer Meßschallplatte sauber abtastet. Spielt man allerdings mit diesem Tonabnehmer Musikaufnahmen ab, erlebt man in der Regel eine Enttäuschung. Sie klingen nicht so, wie es das Meßergebnis erwarten läßt. Der Grund dafür ist einfach. Testsignale sind immer statisch. Das heißt, sie zeigen praktisch nur einen kleinen Teilbereich des gesamten Spektrums. Musik hingegen ist ein äußerst komplexes Gemisch einer großen Anzahl von Frequenzen mit unterschiedlicher Amplitude. Richtige Musikwiedergabe setzt voraus, daß der Tonabnehmer den Signalen trägheitslos folgt. Um diesem Ziel näher zu kommen, verwenden wir bei Esprit Tonabnehmern neue Techniken und Materialien.

Beim XL-88d z. B. sind Nadel und Nadelträger mit Hilfe eines Lasers aus einem einzigen Stück Diamant gefertigt. Die Dämpfungstechniken sind neu. Gleiches gilt für die Magnetmaterialien, die sich durch hohe magnetische Dichte auszeichnen. Dieser Aufwand sichert eine Klangqualität, die mit herkömmlichen Techniken und Materialien nicht zu erreichen ist.

Händlernachweis auf Anfrage.



SONY

Sony Deutschland GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30

ERNST & PARTNER

Achtziger Egk

Der 80. Geburtstag Werner Egks am 17. Mai hat ein starkes Anwachsen der Aufführungsziffern seiner Werke in diesen Wochen im Gefolge. Wohl am häufigsten werden die „Französische Suite nach Rameau“ und die 1979 uraufgeführte „Spiegelzeit“ gespielt. Als (halbe) Novität des Jubilars, der in den vierziger und fünfziger Jahren als Vorsitzender deutscher Komponistenverbände tätig war, wird während der Schwetzinger Festspiele die Konzertsuite seiner Gogol-Oper „Der Revisor“ uraufgeführt. Die Egk-Ehrungen an seinem Geburtstag finden in München und Augsburg statt. Das Bayerische Staatsorchester veranstaltet im Münchner Cuvilliés-Theater eine kammermusikalische Matinée; in Augsburg, wo Egk seine Jugendjahre verbrachte, wird am Abend mit dem Münchner Rundfunkorchester und dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter Heinz Wallberg Egks Ibsen-Oper „Peer Gynt“ (1938) konzertant aufgeführt, als Live-Übertragung gesendet und vom Fernsehen aufgezeichnet. Eine Woche später bringen die Städtischen Bühnen Augsburg eine Neuinszenierung von Egks erstem großen Erfolgswerk heraus, seiner Oper „Die Zaubergeige“ von 1935.

Utah Symphony Orchestra

Das Utah Symphony Orchestra gehört nicht zu den „Magic Five“ der US-amerikanischen Musikszene, aber es hat sich durch seine Schallplatteneinspielungen, vor allem unter Maurice Abravanel, auch bei uns als hochrangiges Ensemble einen Namen gemacht — zumindest bei Diskophilen und Kennern. Das Orchester vom Großen Salzsee kommt in diesem Monat im Rahmen einer Europa-Tournee auch in die Bundesrepublik und gibt zwischen dem 20. und 31. Mai Konzerte in Hannover, Kassel, Stuttgart, Waldshut, Frankfurt, Düsseldorf und Berlin.

Junge Komponisten

Mit dem Thema „Neue Musik für Kinder und Jugendliche“ befaßt sich der Musikschulkongreß '81 Ende April in Aachen. Dabei werden auch die ausgezeichneten Werke eines Komponistenwettbewerbs vorgeführt, den der Verband deutscher Musikschulen in Zusammenarbeit mit verschiedenen anderen Institu-

tionen ausgeschrieben hatte. 206 Kompositionen wurden eingereicht — auch von Kindern und Jugendlichen, die bei der Preisverteilung gut abschnitten: Nicht weniger als sechs Auszeichnungen gingen an junge Komponisten unter vierzehn Jahren, in der Gruppe der Fünfzehn- bis Zwanzigjährigen konnten der fünfzehnjährige Harald Münz aus Künzelsau und der drei Jahre ältere Jürgen Weisser aus Edingen Erste Preise erringen.

Lockenhaus? Lockenhaus!

Gidon Kremers Kammermusikfestival nimmt Formen an: Es findet erstmals vom 1. bis 12. Juli dieses Jahres im burgenländischen Lockenhaus statt, einem Städtchen hinter Wiener Neustadt nahe der ungarischen Grenze. Daß es, wie der Rußland-Emigrierte geplant hat, eher ein Antifestival sein soll, läßt sich vorerst nur an Kleinigkeiten der Ankündigung erkennen. Die vorgesehenen fünfzehn Konzerte sind prominent besetzt, unter den Mitwirkenden findet man die Namen der Pianisten Martha Argerich, Daniel Barenboim, Elisabeth Leonskaja, András Schiff und Krystian Zimerman, der Streicher Yuuko Shiokawa und Misha Maisky, der Bläser Heinz Holliger und Eduard Brunner. Angekündigt sind auch das Alban-Berg-Quartett und das Haydn-Trio. Tagsüber gibt es Meisterkurse für Kammermusikensembles und Proben eines Kammerorchesters aus Kursteilnehmern, außerdem ist ein Kammermusikwettbewerb für maximal zwölf Ensembles ausgeschrieben. „Privatere" Momente lassen sich aus der Bemerkung herauslesen, daß sich an den Abendveranstaltungen in gemischter Besetzung alle Festspielkünstler beteiligen und in den Programmen „Änderungen nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich" seien. Daß die Programme ganz die Handschrift Kremers tragen, läßt die Auflistung der in Lockenhaus zur Debatte stehenden Komponisten erkennen: Neben Haydn, Mahler, den Neu-Klassikern Schönberg, Berg und Bartók und Luciano Berio sind Alfred Schnittke, Edison Denissow und Arvo Pärt aufgeführt. Ein Doppelkonzert des Esten Pärt, der jetzt in Wien und Israel lebt, wird Kremer übrigens zusammen mit Wolfgang Boettcher und dem Frankfurter Museumsorchester unter Michael Gielen in der Saison 1982/83 zur deutschen Erstaufführung bringen.

tungen = Qualität im Detail



Maßstab Nr. 1: Die Dynamik

Die Dynamik als vorrangiges Qualitätskennzeichen gibt bekanntlich den nutzbaren Aufzeichnungsbereich zwischen Rauschen und Vollaussteuerung (tolerable Verzerrungen bei Lautstärkespitzen) an. Je größer die Dynamik, umso geeigneter ist die Cassette für hochwertige Musikaufzeichnung. In die Dynamik geht das Bandrauschen ebenso stark ein wie die Vollaussteuerung (Grafik 1).

Die herausragende Position der BASF chromdioxid super II-Cassette im Rauschen gegenüber Chrom-Substituten ist aus der Grafik 2 zu erkennen.

Insbesondere bei den kritischen Höhen ist die Aussteuerbarkeit von BASF chromdioxid super II außergewöhnlich hoch.

Die überlegene Position der BASF chromdioxid super II-Cassette in der Dynamik (im Vergleich zu Chrom-Substituten) über den gesamten Frequenzbereich zeigt die Grafik 3.

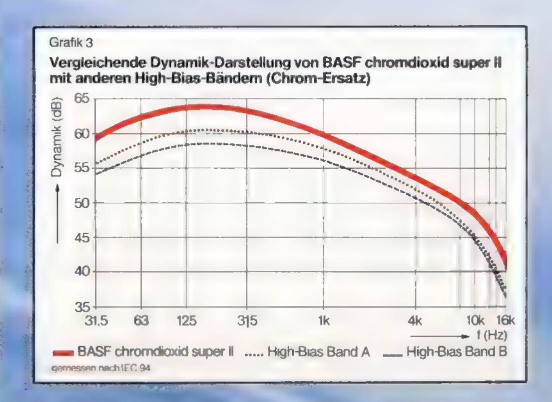
Grafik 2

Vergleichende Darstellung des Rauschens von BASF chromdioxid super II mit anderen High-Bias-Bändern (Chrom-Ersatz)

(vor allem im kritischen Präsenz-Bereich 1... 6 kHz deutliche Unterschiede)

Rauschen (dB): 5, 0, 5, 0, 5, 0
f (Hz): 31,5, 63, 125, 315, 1k, 4k, 10k, 16k

BASF chromdioxid super II ..... High-Bias Band A — High-Bias Band B — Meß-Recorder





. . . und außerdem in diesem Monat

1\. 5. **Wiesbaden:** Beginn der 31. Wiesbadener Maifestspiele, die einen „nordischen Akzent" haben und u. a. Gastspiele des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen, der Norwegischen Oper Oslo, der Finnischen Nationaloper Helsinki, der Königlichen Oper Stockholm, des Schloßtheaters Drottningholm und des Großen Theaters Göteborg bringen. Aus London kommt außerdem das „Old Vic" mit Shakespeares „Kaufmann von Venedig", aus Stuttgart das Württembergische Staatstheater mit dem „Totentanz" von Strindberg.

3\. 5. **Bayreuth:** Beginn des 20. Festivals für Geistliche Musik. Im Mittelpunkt der „Musica Bayreuth" 1981 eine Reihe, die einen Überblick über Messevertonungen vom 14. bis 20. Jahrhundert erlaubt.

3\. 5. **Baden-Baden:** Schloßkonzert der 8. Brahms-Tage mit einem Kammermusikabend des Brahms-Trios Weimar. Seit dem 29. April Kammer- und Orchesterkonzerte mit Lucretia West, dem Symphonieorchester des Südwestfunks unter Günther Wich, der Geigerin Jenny Abel und den Pianisten Roberto Szidon, Christoph Eschenbach und Justus Frantz.

3\. 5. **Schwetzingen:** Eröffnung des Konzertzyklus der 30. Schwetzinger Konzertsaison durch das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger, Solistin in Mozarts G-dur-Konzert KV 216 ist die sechzehnjährige Geigerin Ulrike-Anima Mathé.

7\. 5. **München:** Uraufführung der „Kantate ohne Worte" für Chor und Orchester von Rafael Kubelik im 11. Konzert des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (Live-Übertragung im Rundfunk).

9\. 5. **Düsseldorf:** Premiere von Hans-Werner Henzes Oper „Undine" in der Choreographie von Erich Walter.

10\. 5. **München, Bayerische Staatsoper:** Uraufführung von Giuseppe Sinopolis Oper „Lou Salomé". Der Komponist dirigiert, die Regie führt Götz Friedrich, in der Titelrolle Karan Armstrong, in weiteren Partien u. a. Rolf Boysen, Sven-Olof Eliasson, John van Kesteren und Kieth Engen.

10\. 5. **München, „Musica viva"-Konzert des Bayerischen Rundfunks:** Ligeti-Abend mit dem Syrinx-Quintett, Elisabeth Chojnacka und dem Arditti-Quartett. Auf dem Programm u. a. die Streichquartette Nr. 1 und 2, die sechs Bagatellen und die zehn Stücke für Bläserquintett.

12\. 5. **Prag:** Eröffnungsveranstaltung des 36. „Prager Frühlings", der bis zum 4. Juni dauert und mit 93 Veranstaltungen alle bisherigen Musikfestivals der tschechoslowakischen Hauptstadt an Reichhaltigkeit übertrifft.

14\. 5. **Wiesbaden:** Uraufführung der szenischen Ballade für Musik „Das kalte Herz" von Volker David Kirchner im Hessischen Staatstheater.

15\. 5. **Bordeaux:** Eröffnung des 32. „Mai musical" mit einer Aufführung von Rossinis komischer Oper „Der Türke in Italien" unter Leitung von Gianfranco Rivoli.

16\. 5. **Kassel:** Uraufführung des zweiteiligen Bühnenstücks „Ein Menschentraum" von Peter Michael Hamel. Die Inszenierung des ersten abendfüllenden Theaterstücks Hamels, das im Auftrag des Kasseler Staatstheaters entstand, besorgt Dieter Dorn.

16\. 5. **Augsburg:** Beginn des 30. Deutschen Mozart-Festes.

17\. 5. **Frankfurt, Hessischer Rundfunk:** Gesprächskonzert und Aufführung der e-moll-Messe von Anton Bruckner mit Helmuth Rilling.

17\. 5. **Schloß Herrenchiemsee:** Im Rahmen des „Musiksommers zwischen Inn und Salzach" erste Aufführung der wiedergefundenen Symphonie F-dur KV 19a von Mozart durch das Convivium musicum München unter Erich Keller. Das Werk, von dem bisher nur die Anfangstakte der Violinstimme bekannt waren, entstand 1765 während des London-Besuchs des neunjährigen Wunderkindes.

20\. 5. **Bergen/Norwegen:** Eröffnung des Internationalen Bergen-Festivals mit der Premiere des Balletts „Stormen" von Glen Tetley nach Shakespeares „Sturm", Musik von Arne Nordheim. Bis zum 3. Juni Gastspiele der Philharmonia Hungarica unter Uri Segal, des Utah Symphony Orchestra unter Varujan Kojian, des Bukarester Madrigalchors, des Osloer Nationaltheaters, des Düsseldorfer Schauspielhauses und vieler Solisten, u. a. Iona Browns, Jeremy Menuhins, Judith Blegens.

22\. 5. **Schloß Hohenlimburg:** Erste Serenade im Fürstenzimmer mit dem Philharmonischen Oktett Berlin, weitere Konzerte am 5. und 26. Juni sowie am 10. Juli mit der Musica Antiqua Köln, dem Consortium classicum und dem Quartett Collegium aureum.

23\. 5. **Dresden:** Bis 8. Juni Maifestspiele, die aus Anlaß des 225. Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart in dessen Zeichen stehen werden. Neben der Komischen Oper Ost-Berlin werden als Gastensembles das Baltimore Symphony Orchestra, das Prager Kammerorchester und das Ballett der Hamburgischen Staatsoper erwartet.

24\. 5. **Hamburg:** Neuinszenierung von Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen" in der Staatsoper durch Jürgen Flimm. Silvio Varviso dirigiert, die Titelrolle singt Neil Shicoff, die drei Frauenrollen übernehmen Britta-Marie Aruhn, Beatrice Haldas und Celestina Casapietra, die vier Partien für Charakterbariton Simon Estes.

24\. 5. **Corvey/Weser:** Bis 18. Juni Musikwochen in der Kirche und dem Kaisersaal der ehemaligen Reichsabtei. Unter den Mitwirkenden die Philharmonischen Cellisten Köln, Robert Holl, das Álvarez-Klavierquartett und die Cappella Coloniensis des WDR unter Gabriele Ferro, die mit Katia Ricciarelli ein Cherubini-Programm aufführen.

26\. 5. **Stuttgart:** Premiere von Donizettis „Viva la Mamma" mit Hildegard Uhrmacher; die musikalische Leitung liegt bei Woldemar Nelsson, die Regie hat Ernst Poettgen.

27\. 5. **Glyndebourne/Südengland:** Beginn der diesjährigen Festspiele, bis 11. August über sechzig Aufführungen von fünf Opern: Neben Mozarts „Figaro", Beethovens „Fidelio" und Strauss' „Ariadne auf Naxos" stehen zwei Neuinszenierungen auf dem Programm: Rossinis „Barbier von Sevilla" und Benjamin Brittens „Sommernachtstraum". Neben dem Glyndebourne-Musikdirektor Bernard Haitink und Elgar Howarth dirigieren viele „junge Leute": Simon Rattle, Sylvain Cambreling und Gustav Kuhn. Eliahu Inbal gibt sein Festival-Debüt.

30\. 5. **Nürnberg:** Premiere der Neuinszenierung von Eugen d'Alberts „Tiefland" unter der musikalischen Leitung von Neil Varon.

30\. 5. **Ost-Berlin:** Festprogramm in der Komischen Oper aus Anlaß des 80. Geburtstages von Walter Felsenstein; außerdem zahlreiche weitere Ehrungen für den verstorbenen Regisseur des realistischen Musiktheaters.



Die elektronisch gesteuerten Quarz-Plattenspieler von JVC

... besitzen einen ED-Servo-Tonarm, von dem Sie und Ihre Platten begeistert sein werden. Dieser revolutionäre Tonarm nimmt sogar Ihren alten Schallplatten Unebenheiten nicht krumm.



QL-Y5F Wie verhindert man störende Resonanzen, Geschwindigkeitsabweichungen, Geräusche und Vibrationen bei gleichzeitigem federleichtem, computergesteuerten Bedienungskomfort und ansprechendem Styling? Der QL-Y5F Elektro-Servogesteuerte automatische Quarz-Plattenspieler ist JVC's Antwort auf diese Frage.
Er vereinigt viele der neuesten Entwicklungen in der Plattenspieler-Technologie. Neben dem bereits genannten Tonarm mit zwei Linearmotoren, bietet der QL-Y5F eine Doppel-Servo-Quarzsteuerung mit einer Geschwindigkeitsabweichung von fast nicht meßbaren 0,002%.

QL-Y3F Präzision, Bedienungskomfort und Raffinesse machen diesen neuen Quarz-Plattenspieler von JVC besonders attraktiv.
Die Elektro-Servo geregelte, vollautomatische Quarz-Einheit beinhaltet verschiedene besondere Leistungen. So zum Beispiel: den Resonanzen dämpfenden elektronischen Servo-Tonarm für horizontale Bewegungen; eine Doppel-Servo-Quarzregelung; einen schlupffreien, kernlosen DC-Servomotor; elektronische Anti-Skating-Kontrolle und computergesteuerten, vollautomatischen Bedienungskomfort.

Info-Gutschein: Senden Sie mir bitte Informationsmaterial und Händlernachweis über Ihr Spitzen-HiFi-Programm!

JVC Electronics (Deutschland) GmbH,
Breitlacher Straße 96, 6000 Frankfurt am Main
JVC Österreich: Brunnengasse 72, 1160 Wien

JVC

Das aktuelle

Interview

Klaus Tennstedt



Zur Person: Geboren 1926 in Merseburg, Geigenstudium am Konservatorium Leipzig. 1948 Konzertmeister, dann Dirigent am Stadttheater Halle. 1958 Generalmusikdirektor der Landesoper Dresden, vier Jahre später in gleicher Position nach Schwerin. 1971 Übersiedlung in den Westen. Zunächst in Schweden, dann GMD der Kieler Oper. 1974 Nordamerika-Debüt mit sensationellem Erfolg. Seither weltweite Dirigiertätigkeit, ab 1977 Schallplattenvertrag mit EMI, bis März 1981 Chefdirigent des Symphonieorchesters des NDR, verstärkte Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern.

Auf den berühmten „Philadelphia Sound" angesprochen, meinte Eugene Ormandy vor Jahren, jedes Orchester klinge so, wie der Dirigent es wolle. Sie stehen seit Ihrer „Endekkung" Mitte der siebziger Jahre in ständigem Kontakt mit vielen Spitzenorchestern der Welt. Welche Erfahrungen haben Sie mit der „Individualität" von Orchestern gemacht?

Der „Sound" eines Orchesters ist schwer zu definieren. Ich muß Ormandy schon recht geben: Ein Dirigent kann, wenn er das Vertrauen der Musiker gewonnen hat, dem Orchester seinen Stempel aufdrücken. In meinem Fall hat es sich dabei als ein unschätzbares Kapital erwiesen, daß ich selbst aus dem Orchester hervorgegangen bin — die Musiker glauben einem eher, und Sie werden dann bei praxisgerechten Ratschlägen auch bei den besten Orchestern der Welt nicht einen Funken Widerstand spüren. Im Gegenteil, die Orchester lieben das.

Im Falle der Berliner Philharmoniker würden Sie den ganz besonderen Klang der Streicher also als ein Werk Karajans ansprechen. Wenn Sie nun vor dieses Orchester treten, wie es zunehmend häufig — auch für Schallplattenaufnahmen — geschieht: Wären Sie mit dem typischen Klang zufrieden?

O nein, niemals. Das ist natürlich keine Frage der Qualität. Aber jeder Dirigent hat eine unterschiedliche Vorstellung von dem, was er interpretieren will. Und dies führt zwangsläufig zu Unterschieden in der Klanggestaltung. Wenn Sie die Berliner dirigieren, haben Sie eine ungeheuer hohe Basis für Ihre Arbeit. Aber gerade wegen dieses Niveaus sind die Berliner so flexibel, daß sie sofort umsetzen, was man als Interpretationsidee an sie heranträgt.

Sehen Sie in der Fähigkeit zum Eingehen auf den Dirigenten Unterschiede zwischen den Orchestern in Mitteleuropa, London oder den USA?

Für die Spitzenorchester scheint sich mir ein ziemlich ähnliches Niveau herausgebildet zu haben. Im Grunde ist es doch so, daß die Schallplatte und ihre immer besser werdende Qualität alle gezwungen hat, ihren „Sound" zu verbessern. Wenn wir historische Platten hören, dann staunen wir manchmal über dirigentische Leistungen. Aber rein orchestral wäre heute vieles nicht mehr möglich — klanglich, und was die Präzision angeht. Man hat früher oft phantastisch musiziert. Aber heute muß rundum alles stimmen, weil man so verwöhnt ist durch die Platten. Dadurch ist ein neuer Qualitätsstandard aufgekommen. Und das ist gut so, es muß immer eine Entwicklung geben.

Eine persönliche Frage: Seit Ihrer internationalen „Entdeckung" absolvieren Sie ein strapaziöses Dirigierpensum rund um den Globus. Wollen Sie die — sagen wir: nächsten fünfzehn Jahre so weitermachen und in diesem Streß stehen?

Fragen Sie mich nicht... Aber — so langsam habe ich mich an dieses Leben gewöhnt.

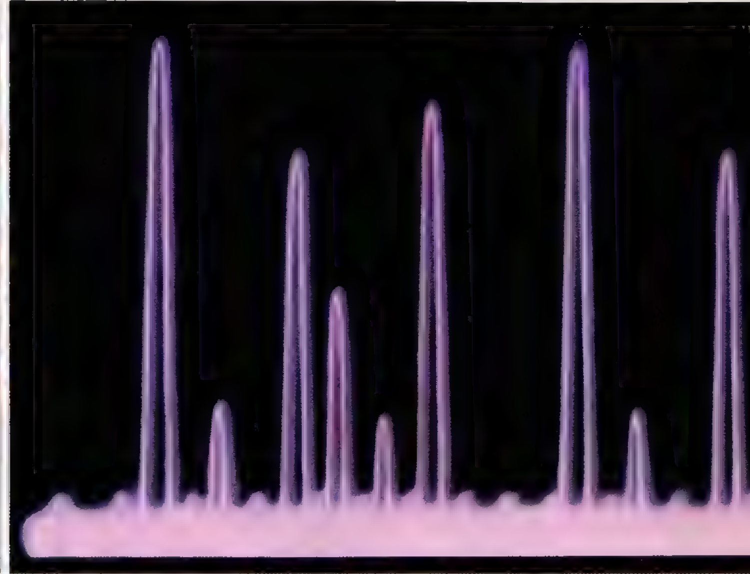
Sie machen nur Konzerte, kommen aber von der Oper her. Fehlt Ihnen die Oper heute?

Sehr, und ich will unbedingt wieder Oper machen. 1981 sollte ich in Bayreuth den „Fliegenden Holländer" dirigieren. Aber die Termine... Für 1983 ist die Festaufführung zum hundertjährigen Bestehen der Met mit einem „Fidelio" im Gespräch — ich werde wohl demnächst so eine Art Jubiläumsdirigent, denn 1982 leite ich zum Philharmoniker-Jubiläum in Berlin Mahlers Achte. Und dann gibt es noch Pläne für Opern auf Schallplatten. Präsentieren Sie mir eine Elektra, das wäre wunderbar, denn dann wüßte ich etwas. Aber es ist zur Zeit sehr schwer, eine zweite Nilsson zu finden. Wir haben viele Salomes, aber vor der Elektra zucken alle unsere Sängerinnen zurück. Sie sind — Gottseidank — klug genug, zu warten. Man könnte nun natürlich mit aufnahmetechnischen Hilfen eine Sängerin zurechttrimmen. Doch da warte ich lieber ab. Man muß auch Geduld haben können. — Aber daß die Oper mir bitter fehlt, können Sie mir glauben.

Gesprächspartner: Ingo Harden

ProfiSoundCassette.





Profi Sound

In deutschen Top-Studios nehmen viele internationale Gruppen auf. AGFA gehört dort zum meistverwendeten Tonbandmaterial. Denn AGFA hat den Profi-Sound. Was E.L.O. oder Queen gebracht haben – das bringt AGFA voll wieder.

durch H. D. C.

Profi-Sound: Der lauteste Ton noch klar und sauber, der leiseste Ton noch voll da. Voraussetzung ist ein extrem großer Dynamikbereich. AGFA schafft ihn für Ihre Cassette durch H.D.C. – High Dynamic Coating.

AGFA Superchrom



High Dynamic Coating heißt: Das Band in Ihrer AGFA Superchrom-Cassette hat extrem viele Magnetpartikel. Sogar mehr als beim AGFA Studioband (s. Grafik). Das bringt für die AGFA Superchrom-Cassette eine sehr hohe Dynamikleistung – und die bringt den Profi-Sound. Sie hören es bei Ihrer nächsten Aufnahme: Die AGFA Superchrom – eine Profi-Sound-Cassette.

Spezifische Schichtdicke
AGFA Studioband | AGFA Cassettenband

AGFA.

Technik, die vom Profi kommt.



Daß der im Musik-Rätsel 3/81 gesuchte Feinschmecker unter den Komponisten Rossini war, weiß jeder, der einmal durch die Straßen von Paris geschlendert ist und dabei aufmerksam die Speisekarten vornehmerer Restaurants gelesen hat. „A la Rossini" steht bei manchen Speisen — vielleicht hat er sie tatsächlich erfunden, vielleicht hat er sie „nur" gerne gegessen. Der Dichter, der aus Paris ab und zu als Musikkritiker für eine deutsche Zeitung schrieb, ist vielleicht weniger bekannt. Es war Heinrich Heine, der 1830 in einem Brief an den späteren Lehrer von Brahms, Eduard Marxsen, schrieb:

„Ich gehe noch heute zu einem guten Sänger, vielleicht zu Cornet, und lasse mir sie vorsingen — denn kaum wage ich das Bekenntniß, ich verstehe keine Note."

Heine, der seit 1831 in Paris lebte, zog es vor, über Musik statt über andere Dinge zu schreiben. Als er die ersten Berichte des Jahres 1844 übersandte, klagte er:

„Mir blutet das Herz, wenn ich sehe, daß es täglich unmöglicher wird, in der heimatlichen Presse sich über das Wichtigste, das Politische, auszusprechen. Ich bleibe aber doch ein geduldiger Beobachter auf meiner Warte."

Sogar die Musikberichte ließ er in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" zuerst anonym erscheinen; erst später kamen sie unter dem Titel „Musikalische Berichte aus Paris" unter Heines Namen heraus. Die Stelle über Rossini lautet im Zusammenhang:

„Paris, 1 Mai (1844). Die Académie-royal-de-Musique, die sogenannte große Oper, befindet sich bekanntlich in der Rue Lepelletier, ungefähr in der Mitte, der Restauration von Paolo Broggi gerade gegenüber. Broggi ist der Name eines Italieners, der einst Koch von Rossini war. Als letzterer voriges Jahr nach Paris kam, besuchte er auch die Trattoria seines ehemaligen Dieners, und nachdem er dort gespeist, blieb er vor der Thüre lange Zeit stehen, in tiefem Nachdenken das große Operngebäude betrachtend. Eine Thräne trat in sein Auge, und als jemand ihn frug, weßhalb er so wehmüthig bewegt erscheine, gab der große Maëstro zur Antwort: Paolo habe ihm sein Leibgericht, Ravioli mit Parmesankäse, zubereitet wie ehemals, aber er sey nicht im Stande gewesen die Hälfte der Portion zu verzehren; er, der ehemals den Magen eines Straußes besessen, könne heutzutage kaum so viel vertragen, wie eine verliebte Turteltaube."

Wie meisterhaft Heine zu plaudern versteht und dabei einmal nach rechts, einmal nach links wohlgezielte Sticheleien austeilt, zeigt die darauf folgende Stelle über das Haus der großen Oper:

„Es zeichnet sich nicht aus durch brillanten Luxus, es hat vielmehr das Äußere eines sehr anständigen Pferdestalls, und das Dach ist platt. Auf diesem Dach stehen acht große Statuen, welche Musen vorstellen. Eine neunte fehlt, und ach! das ist eben die Muse der Musik. Über die Abwesenheit dieser sehr achtungswerthen Muse sind die sonderbarsten Auslegungen im Schwange. Prosaische Leute sagen, ein Sturmwind habe sie vom Dach hinuntergeworfen. Poetischere Gemüther behaupten dagegen, die arme Polyhymnia habe sich selbst herabgestürzt, in einem Anfall von Verzweiflung über das miserable Singen von Monsieur Duprès und Mad. Stolz. Das ist immer möglich; besonders die zerbrochene Glasstimme von Duprès ist so mißtönend geworden, daß es kein Mensch, viel weniger eine Muse aushalten kann dergleichen anzuhören. Wenn das noch länger dauert, werden auch die anderen Töchter der Mnemosyne sich vom Dach stürzen, und es wird bald gefährlich seyn des Abends über die Rue Lepelletier zu gehen." Walter Kolneder

Ein großer Meister des 19. Jahrhunderts wurde eingeladen, Vorsitzender einer Kommision zur Reform des Musikunterrichts zu werden. Er schrieb an einen Freund: „. . . der Wunsch des Ministers, unsere Musikschulen zu reformieren, erfüllt mich mit Bewunderung, aber ich halte es nicht für möglich, zu einem guten Ende zu kommen . . . Ich wünsche also für den jungen Komponisten recht lange und strenge Studien in allen Arten des Kontrapunkts. Studium der alten Musik, der weltlichen sowohl wie der Kirchenmusik . . . Keinerlei Studium der neuen Musik! Viele werden das sonderbar finden; aber wenn ich sehe, wie heute viele Werke angefertigt werden, nicht anders, als ob schlechte Schneider nach einem fertigen Schnitt arbeiten wollten, so kann ich mich zu keiner anderen Meinung bekehren. . . . Überflüssig zu sagen, daß dieses Musikstudium vermehrt werden muß um sehr literarische Bildung. Das wären meine Leitsätze. Kann es eine Kommission geben, die sie billigt?"

Wie heißt der Komponist?

Bitte schicken Sie die Lösung bis zum 15. Mai 1981 auf einer Postkarte an: HiFi-Stereophonie Musik-Rätsel, Verlag G. Braun, Postfach 1709, 7500 Karlsruhe. Unter den Einsendern richtiger Antworten werden fünf Schallplatten verlost. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Gewinner des Musik-Rätsels 3/81

Wir gratulieren den fünf durch das Los bestimmten Gewinnern des Musik-Rätsels in HiFi-Sterophonie 3/81:

Eberhard Knappe, 5630 Remscheid
Karl-Heinz Kühl, 2301 Passade
Mechthild Landbeck, 2000 Hambuirg 20
Dr. Herbert Melchelbeck, 6103 Griesheim
Dieter Nünchert, 8000 München 40

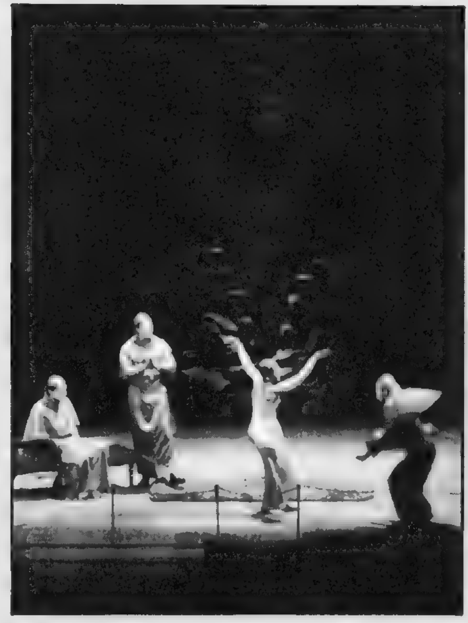
Die Preise in Form von Schallplatten mit Ouvertüren von Rossini wurden freundlicherweise von der Phonogram GmbH zur Verfügung gestellt.

Musiktheater als Provokation

Der vergangene Winter brachte an drei deutschen Opernbühnen Inszenierungen, die gespaltene Reaktionen auslösten. Daß Musiktheater nicht einfach kulinarisch „geschluckt" wird, sondern Nachdenklichkeit, Betroffenheit, ja auch gereizte Abwehr auszulösen vermag, ist wohl eher eine erfreuliche als eine betrübliche Tatsache. Eine friedfertig den „gesellschaftlichen Bedürfnissen" (was immer das sein mag) sich anpassende Kunst ist zweifellos weniger ehrlich und lebendig als eine, die auch Provokation nicht scheut. Gegensätze und Spannungen kennzeichnen das gesellschaftliche Leben insgesamt — warum sollte Kunst derlei ignorieren oder kaschieren, nicht vielmehr auch Partei sein?

Radikales künstlerisches Arbeiten ist in den Medien Film und Schauspiel sicher geläufiger als etwa bei Fernsehen und Oper. Musiktheater als die repräsentativste und teuerste Kunstgattung scheint der Öffentlichkeit gegenüber eine besondere Verpflichtung zu haben; als „Öffentlichkeit" versteht sich da oft keine kritische, liberale und pluralistische, sondern eine Schicht von Honoratioren und „guten Bürgern", die aus dem Besitz von Premierenabonnements und anderen Privilegien herleiten, die Kultur nach ihrem Bilde formen zu können. Herrschender Geschmack, Geschmack der Herrschenden, Obrigkeit: das sind ja Phänomene, zu denen Kunst nach ihrer Ablösung von feudalen Dienstverhältnissen zunehmend Abstand gewann, auch Widerstand entwickelte; diese neuere Kunsttradition ist fürwahr keine schlechte.

Wohlmeinende Kulturpolitiker haben sich oft ein „verjüngtes" Opernpublikum gewünscht. Voilà, in Frankfurt existiert es. Es wäre freilich nicht da ohne eine von der Konvention abweichende Theaterarbeit. Die Hans-Neuenfels-Inszenierung von „Aida", die Teile des konservativen Publikums zu wütenden Protesten animierte (der Kritiker der „Welt" agitierte, die



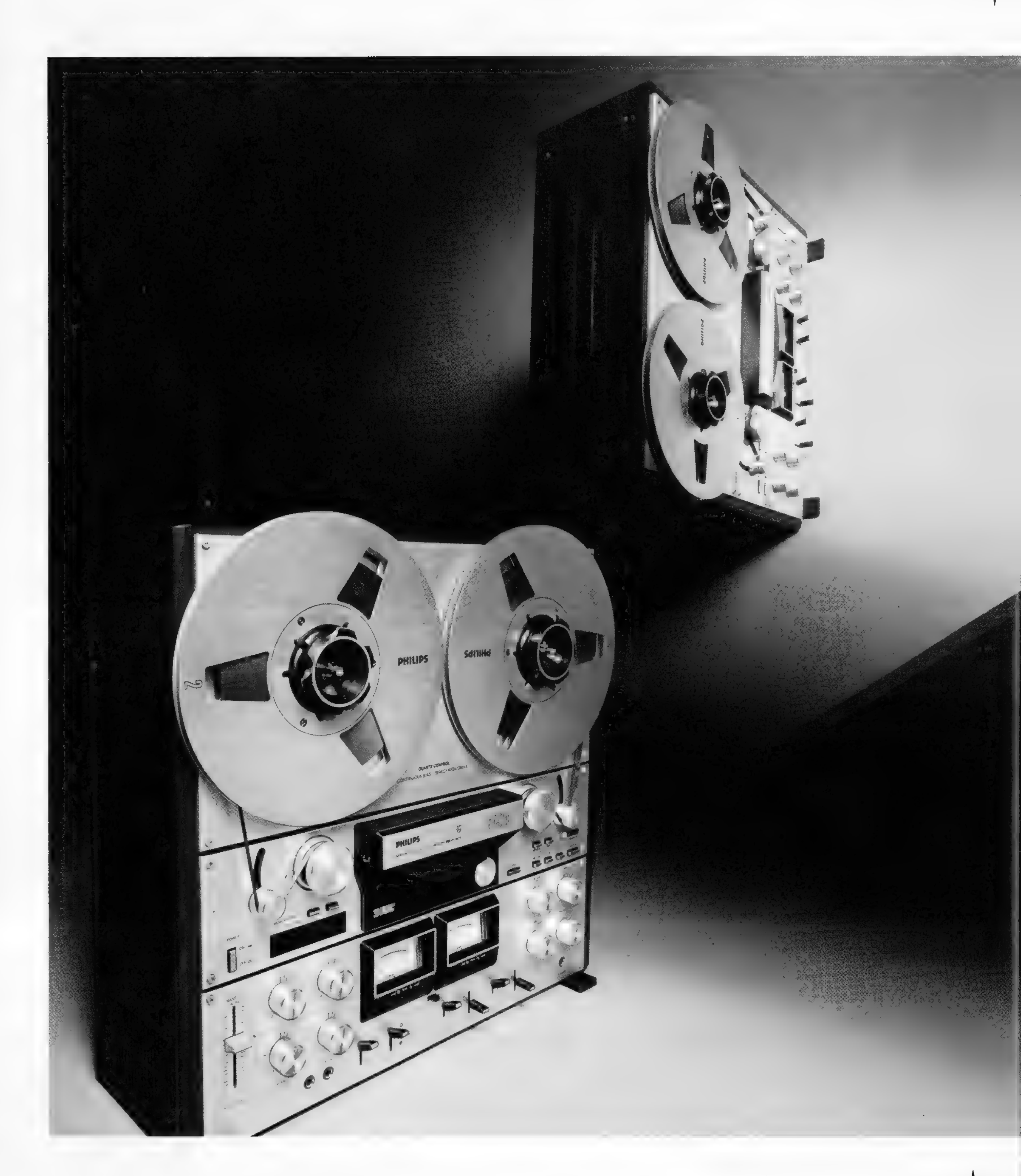
Hans-Neuenfels-Inszenierung von Verdis „Aida" in Frankfurt. Bildmitte: Edna Garabedian als Amneris

Zuschauer sollten künftig den Abbruch solcher Aufführungen „erzwingen", womit er sich von der Stadt Frankfurt eine Strafanzeige wegen Aufrufs zur Gewalt einhandelte), bringt auf absehbare Zeit ein ausverkauftes Haus. An der Abendkasse spielen sich vor jeder „Aida"-Aufführung Szenen ab wie sonst nur in Bayreuth oder Salzburg. Frankfurter Neuenfels-Inszenierungen wie „Die Gezeichneten" von Schreker oder „Doktor Faust" von Busoni haben inzwischen ein Stammpublikum, das sie geradezu als „Kult-Aufführungen" rezipiert (über die eigentümliche Verwandlung widerständiger Kunst in eine Art Kunstreligion wäre weiter nachzudenken).

Zweite Opernsensation, die von feindseligen Besuchern als Skandal empfunden wurde, war „Der fliegende Holländer" in München mit dem Regisseur Herbert Wernicke, der das frühe Wagner-Stück nicht als Erlösungsdrama sah, sondern als real-surreale Parabel ineinander verschachtelter Wahnsysteme (nicht nur Senta „träumt" wie bei Harry Kupfer in Bayreuth 1979, sondern alle Protagonisten leben „neben" einer sich verflüchtigenden Realität). Der konservative Kritiker Joachim Kaiser richtete ein flammendes „J'accuse" an die Adresse des offenbar doch nicht so eisern konservativen bayerischen Generalmusikdirektors Wolfgang Sawallisch, der sich zu solchem Spektakel hergab. Auch in München leben die Künste.

Ich meine nicht, daß man die Frage kühner, neuartiger Inszenierungen in der Form von künstlerischen „Richtungskämpfen" behandeln sollte. Was die jeweiligen Interpretationen an und mit den Werken leisten, scheint mir allemal wichtiger als „Modernität" um jeden Preis. Im Falle Neuenfels und Wernicke läßt sich im ganzen wie en detail nachweisen, daß ungewohnte Blickwinkel tatsächlich entscheidende inhaltliche Dimensionen erschließen. Anders Peter P. Pachls Kasseler „Don Giovanni"-Versuch, das dritte Beispiel für jüngste Opernprovokation. Hier wurde nicht ernstlich mit dem Stück gearbeitet, sondern ein „verpoppter" Bilderbogen aktueller Trivialmuster (nichts gegen ihre Brauchbarkeit für die Opernszene, wenn's subtil geschieht) an Mozart drangehängt. Ein Akt von „Verweigerung", der wohl auch noch produktiver war als manche geölte Routine, aber doch in seinem Verzicht auf „Interpretation" eben dem entsprach, was Neuenfels und Wernicke ungerecht attestiert wird: bloßer Willkür im Umgang mit einem „Spiel-Material", wobei es letztlich gleichgültig ist, welches Stück den losgelassenen Phantasien des Szenikers „unterlegt" wird.

Hans-Klaus Jungheinrich


PHILIPS
PHILIPS
PHILIPS

Von hier gibt es kein Zurück.



PHILIPS

Profi-Ansprüche forderten uns heraus

Die 4522 2-Spur ist eine „... kompromißlos auf gute Klangeigenschaften getrimmte Maschine" (Audio 4/80). „Welche Glanzleistungen möglich sind, wenn man eine hochpräzise Mechanik mit einer aufwendigen Regel-Elektronik paart, beweisen die Gleichlaufwerte dieser Maschine" (Stereo 6/79 über die 4520 4-Spur). Philips bleibt wegweisend in der Magnetband-Technik.

24 kg Elektronik und Mechanik

Wieviel technischer Aufwand in diesen Philips Tonbandmaschinen steckt und welche HiFi-Ergebnisse sie erzielen, können die folgenden Stichworte nur anreißen: 3-Motoren-Antrieb, Tonwellen-Antrieb mit Quartz-Regelung. Mischpult mit Master-Regler, Multiplay, Echo und Hall. 3 Tonköpfe. Vor- und Hinterbandkontrolle. Stufenlose Bias-Einstellung. Umschaltbare Aussteuerung. Umschaltbare Aussteuerungs-Anzeigen, VU oder Peak. Eingebauter Kopfhörer-Verstärker. Geschwindigkeiten: 38, 19 und 9,5 cm/s. Frequenzgang bei 38 cm/s: 30-26000 Hertz ± 2 dB. Gleichlaufabweichungen bei 38 cm/s: < 0,05 %. Geräuschspannungsabstand 68 dB bei N 4522 (2-Spur).

Die Sehnsucht nach grenzenlosem HiFi

„Wie kein anderes Gerät zeigte sie, warum der Kenner nicht einfach von Tonbandgeräten, sondern von Bandmaschinen spricht, wobei eine gewisse Ehrfurcht in seiner Stimme mitschwingt" (Stereoplay 12/80). Wer die Philips Maschinen einmal erlebt hat, weiß: Von hier gibt es kein Zurück.

Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Bitte senden Sie mir umgehend den Philips HiFi-Katalog.

Philips Audio, Postfach 10 14 20, 2000 Hamburg 1



Schallplatten-chronik des Monats

Zumindest scheibchenweise erfüllt EMI ihrem Mahler-Dirigenten **Klaus Tennstedt** seine derzeitige Opernsehnsucht: In diesem Monat erscheint eine Platte mit Auszügen aus Wagners „Ring des Nibelungen", die mit den Berliner Philharmonikern entstand und vom „Einzug der Götter" aus dem „Rheingold" bis zum Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" alle „einschlägigen" Orchestersätze enthält. Karajan hat im übrigen Tennstedt angeboten, die Philharmoniker in Schallplattenaufnahmen so oft zu dirigieren, wie er Zeit für Produktionen findet.

Als weitere „flankierende Maßnahme" zu Deccas Bemühungen um die Musik Leos Janáčeks erscheint im Mai eine Platte mit Aufzeichnungen der „Sinfonietta" und des „Taras Bulba", die Janáček-Spezialist **Charles Makkerras** mit den Wiener Philharmonikern machte.

Der junge englische Dirigent **Simon Rattle** entwickelt sich, zumindest in England, zu einem neuen Taktstockstar der Platte: EMI, mit der Rattle seit kurzem vertraglich verbunden ist, bringt in diesem Monat eine Neuaufnahme der „Planeten" von Gustav Holst mit dem Philharmonia Orchestra heraus, als Importplatte (TIS) ist eine Argo-Veröffentlichung mit Werken Manuel de Fallas erschienen, in der die London Sinfonietta unter Rattle mit drei Werken aus den zwanziger Jahren zu hören ist: mit „Meister Pedros Puppenspiel", dem Cembalokonzert von 1928 und der ein Jahr früher entstandenen „Psyché" für Stimme und begleitendes Instrumentalquintett.

In diesen Tagen bringt die Deutsche Grammophon ihre **„Karajan-Symphonien-Edition"** in den Handel, die auf achtundzwanzig Platten Einspielungen von sechs symphonischen Zyklen — Beethoven, Brahms, später Mozart, Mendelssohn, Schumann und Tschaikowsky — aus den sechziger und siebziger Jahren zusammenfaßt. Da die älteren Serien von Karajans Berliner Beethoven- und Brahms-Aufnahmen gewählt wurden, bietet die Edition so etwas wie einen Überblick über die Orchesterarbeit des Dirigenten mit den Berliner Philharmonikern und kann als eine Art Fortsetzung der aus Japan herübergekommenen beiden Kassetten „The Art of Herbert von Karajan" betrachtet werden, die den „mittleren" Karajan der Philharmonia-Zeit auf noch breiterer Basis dokumentieren. Als Katalogimport bringt EMI in diesem Monat außerdem eine Wiederveröffentlichung der Monoaufzeichnung von Strauss' „Ariadne auf Naxos" mit Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Rudolf Schock und Hermann Prey heraus, Deutsche Grammophon zeigt den gegenwärtigen Karajan in seiner ersten (und digitalen) Einspielung der dritten Symphonie von Anton Bruckner.

Zur bevorstehenden Deutschland-Tournee der **Academy of Ancient Music** unter **Christopher Hogwood** will Teldec den vierten Band der ersten „historischen" Gesamtaufnahme der Mozart-Symphonien veröffentlichen, der das Bemühen um Vollständigkeit besonders deutlich hervortreten läßt: Er umfaßt neben Frühwerken wie den Symphonien KV 73, 75 oder 128 und 129 auch die „Serenade" KV 62a und die Einleitungen zu einigen Jugendopern und -oratorien Mozarts, so zur „Schuldigkeit des ersten Gebots", zu „Apollo et Hyazinthus" und zu „La Betulia liberata".

Die koreanische Geigerin **Kyung-Wha Chung**, von der Teldec in diesem Monat eine digitale Neueinspielung der Symphonie espagnole von Edouard Lalo mit Charles Dutoit als Dirigenten herausbringt, hat zwei Geschwister, die ebenfalls konzertieren und von Decca jetzt auf einer (Import-)Platte vorgestellt werden. Auf dem Programm Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert, dessen Solopart von dem (auch dirigierenden) **Myung-Whu Chung** gespielt wird, und die Rokoko-Variationen mit der Cellistin **Myung-Whan Chung.** Assistiert werden die beiden „anderen" Musiker der Chung-Familie vom Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Charles Dutoit.

Schwann setzt seine Serie mit „Virtuosen Konzerten" im kommenden Herbst fort mit zwei Raritätenplatten: **Armin Rosin** spielt Posaunenstücke von Bloch und Johann Friedrich David sowie als Repertoirebonbon und virtuoses Nonplusultra die Walzerarie „Mein Ideal" von Serafin Alschausky. **Werner Thaerichen** von den Berliner Philharmonikern ist der Solist eines virtuosen Paukenkonzerts von Johann Wilhelm Hertel und einer eigenen Komposition. Bei beiden Platten ist die RIAS-Sinfonietta unter Vernon Handley mit von der Partie.

Bartók-Nachmeldungen: Zum Jubiläum erschienen in Frankreich, wo die Bartók-Pflege ja eine gute Tradition hat, zwei Neuveröffentlichungen mit Kammermusik. Disques Adès, in Deutschland mit Metronome kooperierend, brachte die beiden Violinsonaten in Einspielungen mit **Yehudi Menuhin** und seinem Sohn Jeremy am Klavier heraus, bei Arion (über TIS) erschien eine Aufnahme der Solosonate für Violine mit **Régis Pasquier,** die gekoppelt wurde mit den „Kontrasten" für Klarinettentrio.

Intercord veröffentlicht in diesen Wochen eine (digitale) Aufzeichnung der sogenannten „Nelson-Messe" von Joseph Haydn mit dem **Kammerchor Stuttgart**, die Teil eines größeren Aufnahmeprojekts der geistlichen Werke Haydns ist. Als nächste Einspielung in diesem Rahmen ist die Vokalfassung der „Sieben Worte des Erlösers" vorgesehen, als Veröffentlichungstermin ist das Frühjahr 1982 ins Auge gefaßt.

In einer Koproduktion mit dem Norddeutschen Rundfunk hat Schwann im März Otto Nicolais Große Messe in D aufgenommen. Die Vokalsolisten sind Frieder Lang, Georgine Resick, Gwendolyn Killebrew und Hans-Christian Polster. Chor und Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks wurden dirigiert von **Heinrich Hollreiser.**

Verkürzung: CBS legte zu den Osterfeiertagen einen Auszug aus der Rilling-Gesamtaufnahme der Matthäus-Passion von Bach vor, die sich versuchsweise an Ferruccio Busonis Wort orientiert, Choräle und Arien seien in diesem Werk „ein lähmendes, profanierendes Element". Der neue „Querschnitt" verzichtet daher auf die üblichen Arien-„Highlights" und bietet statt dessen die von allen betrachtenden Interpolationen „gereinigte" Passionsgeschichte in Bachs rezitativischer Vertonung.

Erweiterung: Eine Platte mit zwei interessanten Restaurationsarbeiten hat Schwann beim Saarländischen Rundfunk aufgenommen und für Herbst zur Veröffentlichung vorgesehen. Sie enthält Giacomo Carissimis frühbarockes Oratorium „Jephte" in der Bearbeitung Hans-Werner Henzes, der Chor- und Sologesangspartien unangetastet ließ, aber die Instrumentalbegleitung durch einen völlig neuen, eigenen Orchesterpart ersetzte. Ergänzt wird diese Erstveröffentlichung durch ein Vorgängerwerk ähnlich „symbiotischer" Struktur: die Orgelmesse Franz Liszts mit den chorischen Ergänzungen durch Leos Janáček.

Während eines Gastspiels des **English Bach Festival Orchestra** unter **Michel Corboz** in Lyon nahm Erato die Oper „David et Jonathas" von Marc-Antoine Charpentier auf. Die Hauptrollen der Tragédie lyrique, die zum erstenmal seit ihrer Uraufführung im Jahre 1688 wieder erklang, wurden gesungen von Paul Esswood, Roger Soyer, René Jacobs und Philippe Huttenlocher, die Veröffentlichung ist für Herbst 1981 vorgesehen. Um die gleiche Zeit will Erato als zweites Werk aus der nationalen Operntradition Rameaus „Dardanus" von 1739 herausbringen, und zwar in der Produktion, mit der **Bernard Lefort** seine Intendantenzeit an der Pariser Opéra eröffnete.

„Orgel-Pops" heißt eine Platte mit „heiteren Choralvorspielen" von Norbert Lincke, die von der Detmolder Produktionsfirma MDG (über ASD) in der Hamburger Michaeliskirche aufgezeichnet wurde. An den beiden Orgeln der Kirche **Günter Jena** und **Joachim Dorfmüller.**

In der Zeit zwischen ihren Konzerten in Hamburg und München haben die Brüder Paratore im April neue Aufnahmen für Schwann gemacht. Nach ihrer Startplatte mit Mendelssohns frühem As-dur-Konzert für zwei Klaviere wurde nun, wiederum mit der RIAS-Sinfonietta unter Uros Lajovic, das parallele E-dur-Werk eingespielt. Die Platte enthält als „Füller" außerdem die Diskuspremiere der Fantasie für zwei Klaviere, die Mendelssohn und sein älterer Freund Ignaz Moscheles gemeinschaftlich komponierten. Ein weiteres Aufnahmeprojekt umfaßt die zweiklavierigen Busoni-Bearbeitungen von Werken Mozarts und Mendelssohns: von Mozart das Duettino concertante nach dem Finale aus dem Klavierkonzert KV 459, die „Zauberflöten"-Ouvertüre und eine der Fantasien für eine Orgelwalze, von Mendelssohn die erste Streichersymphonie, die Busoni für zwei Klaviere zu je (!) vier Händen übertrug; **Anthony und Joseph Paratore** spielen dieses achthändige Stück im Playback. Eine Veröffentlichung ist für den Herbst vorgesehen. Auf dem Etikett der Deutschen Grammophon stellt sich in diesem Monat das Duo **Güher und Süher Pekinel** mit ihrer ersten LP vor: Die türkischen Schwestern haben sich für ein eher konventionelles Programm entschieden: für Lutoslawskis Paganini-Variationen und die beiden Suiten von Rachmaninow.

Seit der Aufnahme der Debussy-Préludes mag **Arturo Benedetti Michelangeli** die Akustik der Friedrich-Ebert-Halle in Hamburg-Harburg: Er kam Ende Februar dorthin zurück, um für eine neue Soloplatte die vier Brahms-Balladen op. 10 und Schuberts frühe a-moll-Sonate D. 537 zu spielen.

Emil Gilels, der im Februar während einer Konzertreise in Amsterdam einen Zusammenbruch erlitt und mehrere Wochen im Krankenhaus verbrachte, hatte im vergangenen September in Berlin seine Beethoven-Sonatenserie mit einer — erstmals digital aufgezeichneten — Einspielung der „Pathétique" und der beiden Fantasie-Sonaten op. 27 fortgesetzt. Die Platte wird während der Sommermonate erscheinen. In England brachte Decca inzwischen eine weitere LP des **Ashkenazy**-Zyklus heraus, die die „kleinen" der mittleren Sonaten zusammenfaßt, nämlich die Opera 54, 78, 79 und 90. Außerdem setzte L'Oiseau-Lyre ihre erste „historische" Gesamtaufnahme mit **Malcolm Binns** an einem Hammerklavier mit der zweiten Kassette fort (über TIS). Ebenfalls nur als Import zu bekommen ist eine neue Veröffentlichung des Kammermusik-„Gespanns" **Szymon Goldberg** und **Radu Lupu;** das Doppelalbum ist Schubert gewidmet und umfaßt Aufnahmen der drei Sonatinen op. 137, der A-dur-Sonate und der großen C-dur-Fantasie.

„Viva" heißt eine neue Niedrigpreisserie, die Teldec in diesem Monat mit einem Paket von zwanzig LP startet. Angeboten werden Standardwerke der Musikliteratur wie etwa Beethovens dritte und neunte Symphonie, sein fünftes Klavierkonzert, späte Mozart-Symphonien, die Ungarischen und Slawischen Tänze von Brahms und Dvořák oder Vivaldis „Vier Jahreszeiten" in zum Teil bekannten, zum Teil aber bisher noch nicht in Deutschland angebotenen Interpretationen: so zum Beispiel erscheint Vivaldis bekannter Jahreszyklus in einer Aufnahme mit Leopold Stokowski, Bachs zweite Orchestersuite in einer Wiedergabe unter Ernest Ansermet.

EMI erweitert ihre Serie **„Das Meisterwerk"** um zehn Titel, unter denen sich ebenfalls neben bekannten Einspielungen — etwa Otto Klemperers Aufnahme von Mendelssohns „Sommernachtstraum" — einiges bei uns Unbekannte findet; so etwa die Koppelung von Gershwins „Rhapsody in Blue" und des Konzerts mit Malcolm Binns und der London Sinfonietta unter Kenneth Alwyn.

Neue Mahler-Aufnahmen: Zusammen mit „seinem" Chicago Symphony Orchestra begann Sir Georg Solti für Decca seinen alten Zyklus mit einer Neueinspielung der zweiten Symphonie zu renovieren; als Vokalsolisten zog er dafür Isobel Buchanan und Mira Zakai hinzu. Mit demselben Orchester, dessen „Principal Guest Conductor" er seit kurzem ist, setzte Claudio Abbado mit einer Wiedergabe der ersten Symphonie seinen Zyklus für die Deutsche Grammophon fort, mit Hanna Schwarz entstand außerdem eine Neuaufnahme der Rückert-Lieder. Aus England übernahm EMI Electrola eine Platte mit Mahlers Zehnter in der dritten und endgültigen Bearbeitung von Deryck Cooke, die von dem jungen Simon Rattle geleitet und von Grundig/England gesponsort wurde.

Pierre Boulez wird für Erato eine Strawinsky-Serie in Angriff nehmen, die aus „Histoire du soldat", „Pulcinella"-Suite, „Les Noces", „Renard" und „Ragtime" bestehen soll.

Eine erste Gesamtaufnahme der Streichquartettwerke von Peter Tschaikowsky übernahm Deutsche Grammophon von der russischen Melodija: Die Drei-LP-Kassette enthält in Aufzeichnungen mit dem jungen **Schostakowitsch-Quartett** neben den drei bekannten Quartetten op. 11, 22 und 30 auch den frühen B-dur-Satz von 1865 und als Diskuspremieren fünf sogenannte Jugendstücke. Bei EMI erscheint ungefähr zur gleichen Zeit die neue Aufnahme des Klaviertrios a-moll mit **Vladimir Ashkenazy, Itzhak Perlman** und **Lynn Harrell.**

Das sich auf „Originalinstrumente" spezialisierende französische Label Astrée (über ASD) setzt seine Neuveröffentlichungen mit zusätzlichen deutschen Einführungstexten fort und bietet jetzt in dieser Form zum Beispiel je eine Platte mit Gambenwerken von Marin Marais und Couperin mit **Jordi Savall** an, außerdem die ersten Clavecin-Ordres von Couperin aus der Gesamtaufnahme mit **Blandine Verlet** sowie **Paul Badura-Skodas** Hammerklavierinterpretation der Beethoven-Sonaten op. 110 und 111.

Erato meldet die Veröffentlichung neuer Aufnahmen der Etüden von Chopin und Debussy durch die beiden französischen Pianisten **François Duchable** und **Anne Queffélec.** Duchables Chopin-Platte wird aus Anlaß seines Auftretens bei den Salzburger Festspielen von RCA in das deutsche Repertoire übernommen, Queffélecs Debussy ist nur als Import zu beziehen.

Die US-Firma **Mobile Fidelity Sound Lab,** in der Bundesrepublik vertreten durch Erus-Technik, Frankfurter Straße 7—10, 6236 Eschborn/Taunus (Tel. 06196/4931), bietet seit einiger Zeit neu überspielte und audiophil gefertigte Platten von ausgewählten Aufnahmen an, die von den großen Firmen gemacht und auf „normalen" LP vorgelegt wurden. Vor kurzem wurde diese Serie, bei der eine LP rund doppelt soviel kostet wie üblich, durch die ersten „audiophilen Cassetten" ergänzt, die auf BASF-Chromdioxid-Band im Originaltempo überspielt wurden und als den MFSL-Platten ebenbürtig bezeichnet werden. Um die lästige Verwellung normaler LPs zu vermeiden, will Mobile Fidelity Sound Lab jetzt auch eine 200 g schwere Schallplatte anbieten; sie kostet in den USA rund 40 Dollar.

Ingo Harden

In memoriam Karl Richter †



Der plötzliche Tod von Karl Richter am 15. Februar hat eine Persönlichkeit hingerafft, deren Bedeutung für das Bach-Bild der fünfziger und sechziger Jahre kaum überschätzt werden kann, war Richter doch bis zu jener von Harnoncourt und Leonhardt ausgelösten „Originalklang"-Revolution der unbestrittene deutsche Bach-Papst.

Der 1926 in Plauen geborene, im Alumnat der Dresdner Kreuzschule aufgewachsene, anschließend von keinem Geringeren als Karl Straube in Leipzig als Organist ausgebildete Musiker war in jener sächsischen Bach-Tradition groß geworden, die, allen Anfechtungen des 19. Jahrhunderts zum Trotz, ihre Kontinuität von Doles bis zu Ramin zu wahren gewußt hat. Wenn er, der schließlich Thomasorganist wurde, dennoch 1954 nach München übersiedelte und 1956 das ihm angetragene Thomaskantorat ausschlug, so lag das wohl in jenen Tendenzen begründet, die auch andere namhafte Musiker — etwa Keilberth und Kempe — nach Westdeutschland lockten.

Seine Gründung des Münchener Bach-Chores und Bach-Orchesters hatte Folgen weit über München hinaus: Die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon erkannte schon frühzeitig die Dynamik eines Musikers, der dem romantischen Generalmusikdirektoren-Bach abschwor, bei dem „man Chöre in Bataillonsstärke ihre Gruppenschwenkungen ausführen sieht" (Hindemith). Richters Aufstieg zur Bach-Autorität seiner Zeit ist ohne die Hilfe der Schallplatte kaum denkbar. Seine zahllosen Bach-Aufnahmen, vor allem die frühen, sind Dokumente eines stilistischen „Aufbruchs", der nicht ohne Folgen blieb. Daß er auch auf andere Stilbereiche ausstrahlte, zeigt unter anderem die heute noch bemerkenswerte, weil in ihrer interpretatorischen Konsequenz kaum überbotene Aufnahme des Mozart-Requiems, die Richter für die Teldec einspielte.

Es war jedoch kein Zufall, daß der große, das gesamte Bild der „Barock"-Musik umstülpende Umbruch der Bach-Sicht um 1970 von Musikern ausging, die völlig außerhalb der orthodoxen sächsischen Bach-Tradition standen. Richter konnte und wollte hier nicht mehr mitmachen, ja, seine Protesthaltung ließ ihn schließlich hinter Positionen zurückgehen, die er selbst in seinen frühen Münchner Jahren erobert hatte. Er war auch nicht bereit, wie andere, die dem „konventionellen" Instrumentarium treu blieben, Erkenntnisse aus der Harnoncourt-„Revolution" sich zunutze zu machen. Seine letzte große Aufnahme, diejenige der Matthäus-Passion aus dem Jahre 1980, ist charakteristisch für den „späten" Richter: Ihr fast wieder romantischer Subjektivismus läßt eher eine persönlich-interpretatorische Krise durchscheinen, als daß er signifikant wäre für das Bach-Bild der Gegenwart.

So erscheint der Herztod des nur Vierundfünfzigjährigen beinahe symbolhaft: Hatte Karl Richter seinen Kreis ausgeschritten? Die Zukunft seiner Münchener Bach-Ensembles wird die Antwort geben.

Alfred Beaujean

Schallplatten-kritik

Johann Sebastian Bach

Concerti per clavicembalo solo secondo Vivaldi e Marcello, Teil 2 509

Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1 509

Konzerte für Cembalo und Orchester Nr. 3 D-dur BWV 1054 und Nr. 7 g-moll BWV 1058 506

Motetten BWV 225—230 514

Präludium und Fuge Es-dur BWV 552; Meine Seele erhebet den Herren BWV 648; Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649 u. a. 506

Suiten für Violoncello solo Nr. 1 G-dur und Nr. 3 C-dur BWV 1007 und 1009 511

Béla Bartók

Konzert für Orchester; Zwei Bilder op. 10 507

Streichquartette Nr. 1—6 512

Ludwig van Beethoven

Klaviersonaten f-moll op. 57, cis-moll op. 27 Nr. 2 und c-moll op. 13 509

Hector Berlioz

Les nuits d'été op. 7 516

Symphonie fantastique op. 14 504

Johannes Brahms

Zwei Rhapsodien op. 79; Drei Intermezzi op. 117; Sechs Klavierstücke op. 118 510

Nicolaus Bruhns

Sämtliche Orgelwerke 506

Elliott Carter

Symphony of three Orchestras; Song Cycle for Soprano and Instruments „A mirror on which to dwell" 505

Alfredo Catalani

Loreley (Auszüge) 517

Frédéric Chopin

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 e-moll op. 11 507

Sonate für Violoncello und Klavier g-moll op. 65; Polonaise brillante C-dur op. 3; Grand Duo concertant 512

Claude Debussy

Image I und II; Children's Corner 510

La mer; Prélude à l'après-midi d'un faune 505

Joseph Haydn

Konzert für zwei Hörner und Orchester 506

Michael Haydn

Missa St. Aloysii 514

Ludwig August Lebrun

Konzert für Oboe und Orchester C-dur 506

Felix Mendelssohn Bartholdy

Drei Motetten op. 39 514

Vier geistliche Kantaten 514

Krzysztof Meyer

Streichquartette Nr. 4 op. 33 und Nr. 5 op. 42 513

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzerte für Horn und Orchester „Nr. 5" Es-dur und „Nr. 6" E-dur 506

Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello A-dur KV 581 u. a. 511

Symphonien Nr. 36 C-dur KV 425 „Linzer" und Nr. 39 Es-dur KV 543 504

Modest Mussorgskij

Bilder einer Ausstellung (Orchesterfassung von Maurice Ravel) 504

Bilder einer Ausstellung (Orchesterfassung von Maurice Ravel); Eine Nacht auf dem Kahlen Berge 504

Jacques Offenbach

Mélodies 515

Allan Pettersson

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 507

Sergej Prokofjew

Klaviersonaten Nr. 6 op. 82 und Nr. 3 a-moll op. 28; Sarkasmen op. 17 510

Maurice Ravel

Boléro 505

Le tombeau de Couperin (Orchesterfassung) 504

Shéhérazade 516

Max Reger

Choralkantaten, Vol. 1 und 2 514

Joseph Rheinberger

Sonaten Nr. 8 e-moll op. 132 und Nr. 15 D-dur op. 168 508

Franz Xaver Richter

Konzert für Oboe und Streichorchester F-dur 506

Franz Schubert

Moments musicaux D. 780; Allegretto c-moll D. 915; Menuett cis-moll D. 600; Trio E-dur D. 610 510

Sonate c-moll D. 958; Drei Klavierstücke D. 946 510

Streichtrios B-dur D. 581 und B-dur D. 471 (unvollendet); Sonate für Arpeggione und Klavier a-moll D. 821 (Cellofassung) 512

Robert Schumann

Lieder und Gesänge für Chor op. 29, 55, 59 und 141 515

Wolfgang Stockmeier

Historien, Oratorium für Soli, Chor und Orchester 515

Richard Strauss

Don Juan op. 20; Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28; Tod und Verklärung op. 24 505

Wolfgang Thoma

Missa latina 515

Peter Tschaikowsky

Der Schwanensee; Der Nußknacker 505

Romeo und Julia; Francesca da Rimini 504

Giuseppe Verdi

Falstaff 517

Antonio Vivaldi

Concerti für Viola d'amore, Streicher und B. c. Nr. 1—5 506

Zwölf Concerti op. 3 „L'estro armonico" 506

Richard Wagner

Parsifal 516

Charles-Marie Widor

Symphonie Nr. 2 D-dur op. 13 Nr. 2 508

Symphonie Nr. 6 g-moll op. 42 Nr. 2 509

Sammelprogramme

A Swedish Pastorale 507

A Touch of Brass 507

Danses et Pastorales 508

Greatest Hits of 1790 508

Gregorianische Gesänge 515

Harfe 513

Klaviervariationen der Romantik 510

Konzertante Orgel 509

Music for a Viol 513

Musik aus Hessen 508

Orgelmusik des Rokoko 508

Orgelwerke von Nikolaus Bruhns und Johann Nikolaus Hanff 508

Orgelwerke von Arnold Schönberg und Ernst Krenek 509

Symphonische Dichtungen aus Persien 505

Tuba universale 513

Recitals

Aldo Baldin 516

Erna Berger zum 80. Geburtstag 517

Régine Crespin 516

Duo Graf / Goergen 513

Vladimir Horowitz 511

Gidon Kremer / Andrej Gawrilow 513

Unsere Rezensenten

Holger Arnold (Ho. Ar.)
Ludolf Baucke (L. B.)
Alfred Beaujean (A. B.)
Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Karl Breh (Br.)
Günter Buhles (G. B.)
Jacques Delalande (J. D.)
Ulrich Dibelius (U. D.)
Ingo Harden (ihd)
Klaus-K. Hübler (KKH)
Hans-Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Jürgen Kesting (J. K.)
Peter Kiesewetter (pk)
Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Wulf Konold (W. K.)
Georg-Friedrich Kühn (gfk)
Herbert Lindenberger (Li.)
Dietmar Polaczek (dp)
Wolf Rosenberg (W. R.)
Thomas Rothschild (Th. R.)
Thomas Rübenacker (TRü)
Wolfgang Sandner (San.)
Horst Schade (Scha.)
Siegfried Schibli (-bli)
Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Marc Seiffge (M. Sei.)

Ewa Poblocka	511
Artur Rubinstein	511

Jazz

Ran Blake — Film Noir	518
Ruby Braff — Pretties	518
Ruby Braff With The Ed Bickert Trio	518
Art Van Damme Quintet — By Request	518
„Doctor Feelgood" The Original Piano Red — Music Is Medicine	518
Remy-Filipovitch-Quartett — All Night Long	521
Fuse One	519
Gitarrenspiele	521
Julius Hemphill — Flat-Out Jump Suite	519
Jackie McLean — Dr. Jackle	519
Marian McPartland — At The Festival	519
Marian McPartland — At The Hickory House	519
Marian McPartland — From This Moment On	519
Marian & Jimmy McPartland — Live At The Monticello	519
Marian & Jimmy McPartland — Wanted!	519
The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery	521
Oktagon	520
On Stage	521
Horace Parlan — Frank-ly Speaking	519
Marshal Royal — Royal Blue	520
Lionel Hampton Presents: Kai Winding	521
Mike Zwerin Jazz Trio — Not Much Noise	520

Pop

Rainer Baumann Band — Meet Me In The Bottom	522
City — Dreamland	522
Desmond Dekker — Black And Dekker	522
Das Dritte Ohr — Zahltag	522
Van Dunson	522
Ian Dury & The Blockheads — Laughter	522
Einstein — Beware Of Germans	522
Veronika Fischer und Band 4 PS — Goldene Brücken	523
Marvin Gaye — In Our Lifetime	522
Stuttgart — Airplay	522
Pete York's New York — Into The Furnace	522

Unterhaltung

Comedian Harmonists — Folge 5	523
Bernhard Etté	523
Die Goldene Sieben	523
Lilian Harvey & Willy Fritsch	523
Oscar Joost vom Eden-Hotel Berlin	523
Zarah Leander — Star unter Sternen	523
Hans Moser — Habe d'Ehre	523
Singende Filmsterne	523

Filmmusik

Classic War Themes	524
Flash Gordon	524
John Paul Jones	524
The Empire Strikes Back	524
The Greatest Film Themes	524

Kurzbewertungen

● Bach: Bauern-Kantate; Kaffee-Kantate. Mitglieder des Gewandhausorchesters Leipzig, Kurt Thomas. DG 2547 040, 12,80 DM

9, 6, 9, 9. Aufnahme 1960, vorbildliche DG-Produktion

● Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 1, 4 und 6. Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner. DG 2547 037, 12,80 DM

7, 3, 8, 9. Rezension 11 und 12/63

● Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 2, 3 und 5. Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner. DG 2547 038, 12,80 DM

7, 3, 8, 9. Rezension 11 und 12/63

● Bach: Matthäus-Passion BWV 244 (Auszüge). Edith Mathis, Janet Baker, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Matti Salminen; Münchener Bach-Chor; Regensburger Domspatzen; Münchener Bach-Orchester, Karl Richter. DG 2531 317, 29 DM

4, 0, 8, 8. Rezension 8/80

● Bach: Orgelchoräle BWV 645—650 und 733. Helmut Walcha, Orgel. DG 2547 039, 12,80 DM

9—10, 8, 8, 9. Rezension 2/72

● Bach: Sechs Schübler-Choräle; Präludium und Fuge e-moll BWV 548; Triosonate Nr. 1 Es-dur. Wolfram Menschick an der Eichstätter Domorgel. Jubilate RM 102

7, 4, 10, 9. Mit dieser repertoirepolitisch belanglosen, aber aufnahmetechnisch interessanten Orgelplatte stellt sich das Jubilate-Label auf dem Sektor Orgelmusik vor. Tatsächlich ist es (mit nach ORTF-Erfahrungen kopfbezogener Stereophonie) gelungen, zugleich den natürlichen Hall des Kirchenraums und große akustische Durchsichtigkeit zu vermitteln. Das Spiel des Eichstätter Domorganisten Menschick zeichnet sich durch Sorgfalt und Sauberkeit aus, ohne in Sachen Bach-Interpretation Neues zu bieten. Sein Staccato in Permanenz kann auf Dauer stören (-bli)

● Bartók: Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 2 und 3. Géza Anda, Klavier; Radio-Symphonieorchester Berlin, Ferenc Fricsay. DG 2535 262, 12,80 DM

10, 8, 7, 9. Wiederveröffentlichung der 1959/60 entstandenen Aufnahmen, deren Präzision und Geschlossenheit immer noch maßstäblich sind (U. Sch.)

● Bartók: Orchesterwerke. Konzert für Orchester; Deux Portraits; Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; Divertimento für Streichorchester; Klavierkonzerte Nr. 1—3; Rhapsodie für Klavier und Orchester (mit Géza Anda); Violinkonzert Nr. 2 (mit Tibor Varga und den Berliner Philharmonikern); Tanz-Suite. Radio-Symphonie- bzw. RIAS-Symphonieorchester Berlin, Ferenc Fricsay. DG 2740 233 (5 LP), 49 DM

7—10, 8, 6—8, 9. Gebündelte Wiederauflage von Fricsays Aufnahmen aus den Jahren 1951/60. Bis auf das Violinkonzert sind sie Marksteine in der Bartók-Rezeptionsgeschichte gewesen, auch heute noch in der Verbindung von Detailpräzision und Innenspannung maßstäblich. Zum Teil überschneidet sich die Kassette mit den Einzelplatten der Fricsay-Edition und neueren Auskoppelungen, z. B. Klavierkonzerte Nr. 2 und 3 auf DG 2535 262 (U. Sch.)

● Bartók: Klavierwerke. Für Kinder; Sonatine; Mikrokosmos; Zwei Elegien; Sechs rumänische Volkstänze; Fantasie Nr. 2; Sieben Skizzen; Improvisationen über ungarische Bauernlieder; Sonate; Drei Rondos über ungarische Volksweisen; Rumänische Weihnachtslieder; Suite op. 14; Neun kleine Klavierstücke; Zehn leichte Klavierstücke; Drei Burlesken; Allegro barbaro. Andor Foldes, Klavier. DG 2740 232 (4 LP), 39 DM

8—10, 8, 8, 9. Wiederauflage der 1955 erschienenen Auswahl von Bartóks Klaviermusik. Kompetente, wenngleich manchmal leicht blasse Wiedergabe von hoher rhythmischer Präzision und erstaunlicher Klangqualität: ein phonographisches Dokument (U. Sch.)

● Brahms: Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102. Primož Novšak, Susanne Basler; Bamberger Symphoniker, Heinz Wallberg. Claves D 8014, 26 DM

6, 4, 6, 8. Spieltechnisches Vermögen und Beteiligtheit der beiden in der Schweiz (auch sonst zusammen-)wirkenden Solisten erhält durch orchestrale Großspurigkeit — in Anlage und Klang — eine unangebracht überfordernde Folie. Dies beeinträchtigt und verdeckt die sympathische Direktheit der beiden jungen Streicher (U. D.)

● Bruckner: Requiem d-moll. Agnes Giebel, Hanna Schaer, Alva Tripp, Dirk Schortemeier; Bonner Bach-Gemeinschaft; Siegerland-Orchester, Herbert Ermert. FSM Aulos 53 552 AUL, 22 DM

4, 4, 6, 9. Eine biedere Chorvereinigung mit unterbesetzten Männer- und Frauenstimmen, ein matt fiedelndes Siegerland-Orchester, ein Dirigent, der offenbar über das Taktieren nicht hinauskam — das taugt wohl kaum zur Rehabilitierung eines schwachen Erstlingswerkes. Am besten sind noch die vier Solisten, wenn Agnes Giebel auch nicht mehr die Taufrischeste ist (A. B.)

● Liszt: Ungarische Krönungsmesse. Veronika Kincses, Klára Takács, Dénes Gulyás, László Polgár; Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens; Budapester Symphonieorchester, György Lehel. Hungaroton SLPX 12 148, 23 DM

8, 8, 7, 7. Den ungarischen Musikern ist hier eine ebenso schlichte wie eindrucksvolle Aufnahme gelungen mit zumal auch bei den Frauenstimmen hervorragenden Solisten. Den Chor könnte man sich aufnahmetechnisch etwas präsenter vorstellen (gfk)

● Massenet: Le Cid. Opera Orchestra of New York, Eve Queler. CBS 79 300

7, 6, 7, 9. Rezension 5/77

● Massenet: Werther (Querschnitt). London Philharmonic Orchestra, Michel Plasson. EMI 1 C 061-43 007, 23 DM

8, 6, 9, 9. Rezension 9/80

● Mozart: Don Giovanni (Querschnitt). Chor und Orchester der Ludwigsburger Festspiele, Wolfgang Gönnewein. EMI 1 C 061-99 909, 23 DM

5, 4, 6, 9. Rezension 11/79

● Mozart: Ein musikalischer Spaß. Wiener Mozart-Ensemble, Willi Boskovsky. Teldec 6.35564 DX (2 LP), 25 DM

6—8, 4, 9, 9. Aufnahmen 1969/71/79/80

● Paganini: Sonaten für Violine und Gitarre op. 2 und op. 3. György Terebesi, Violine; Sonja Prunnbauer, Gitarre. Teldec 6.35574 DX (2 LP), 29 DM

9, 8, 8, 9. Rezension 10/70

● Puccini: La Bohème (Querschnitt). National Philharmonic Orchestra, James Levine. EMI 1 C 061-03 939, 23 DM

8, 4, 8, 9. Rezension 11/80

● Schönberg: Streichquartette Nr. 1 d-moll op. 7, Nr. 2 fis-moll op. 10, Nr. 3 op. 30, Nr. 4 op. 37; Streichquartett D-dur (1897). Juilliard Quartet; Benita Valente, Sopran. CBS 79 304 (3 LP)

8, 6, 8, 9. Rezension 3/78. Weiterhin unveränderte Repertoiresituation; einzige Alternative zu der nach wie vor maßstabsetzenden LaSalle-Einspielung. Fertigung und Pressung einwandfrei (W. K.)

● Schütz: Lukas-Passion. Dresdner Kreuzchor, Rudolf Mauersberger. DG 2547 042, 12,80 DM

9, 8, 9, 9. Rezension 3/67

● Telemann: Bläserserenade. Verschiedene Interpreten, Leitung Josef Ulsamer. DG 2547 044, 12,80 DM

9, 7, 10, 9. Rezension 12/67

● Telemann: Kammermusik. Verschiedene Interpreten. DG 2547 043, 12,80 DM

9, 3, 9, 9. Aufnahmen 1959/61/63, aus verschiedenen DG-Produktionen zusammengestellt

● Verdi: Nabucco (Querschnitt). Philharmonia Orchestra London, Riccardo Muti. EMI 1 C 061-43 000, 23 DM

8, 4, 9, 9. Rezension 3/79

● Vivaldi: Die vier Jahreszeiten. Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner. DG 2547 045, 12,80 DM

8, 4, 9, 9. Rezension 7/69

● Wagner: Der Ring des Nibelungen. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. DG 2740 240 (19 LP)

7—8, 8—9, 9. Rezension 5/67, 9/68, 12/69, 12/70. Texte in einem Beiheft

Sammelprogramme

● Musik für Cembalo und Orgel von Händel, Nicholas Carlston, Tomkins, C. Ph. E. Bach, Couperin und Pasquini. Käthe van Tricht, Cembalo; Wolfgang Baumgratz, Orgel und Cembalo. MD+G E 1049 (EMI Electrola ASD)

7, 2—8, 7, 9. Musiziert wird in tadelloser Übereinstimmung und meist (vor allem im Cembalo) auch artikulatorisch locker, doch die nur fünfregistrige Gottfried-Silbermann-Orgel des Bremer Doms klingt in der Tiefe dumpf und saugt auch in der Höhe einen großen Teil der interpretatorisch aufgebauten Cembaloprägnanz auf. Erfreulich klingen nur die Stücke für Cembalo vierhändig (-bli)

● Originalinstrumente. Werke von Boccherini, Sammartini, Antoni und Gabrielli. Anner Bylsma, Violoncello. Teldec 6.42653 AP, 19,90 DM

7—10, 6, 10, 9. Rezension 3/69

● Sechs Trompetenkonzerte von Vivaldi, Telemann, Händel u. a. Maurice André, Trompete. RCA ZL 30 755 AW, 26 DM

10, 6, 9, 9. Rezension 9/70

● Carole Dawn Reinhart, Trompete, spielt Werke von Telemann, Bach, Mozart, Albinoni, Händel, Torelli. Bellaphon 63 23 377, 12,80 DM

4—7, 2, 8, 9. Aufnahmen 1976/79, Rezension 7/80

● Itzhak Perlman, Violine, spielt Werke von Dvořák, Bruch, Paganini und Mendelssohn. EMI 1 C 197-52 796/98 (3 LP)

4—10, 4, 3—10, 9. Rezension 7/72, 9/76. Dokumente eines großartigen Geigers mit unterschiedlichem Glück in der Zusammenarbeit mit Dirigenten und Aufnahmeteams

Jazz

● Chet Baker in New York. Chet Baker (tp); Johnny Griffin (ts); Al Haig (p); Paul Chambers (b); Philly Joe Jones (dr). Riverside 0061.127

8, 8, H, 8. Neuauflage von Bakers New Yorker Aufnahmen aus dem Jahre 1958 (also noch kurz vor seiner schweren Krise). Der Cool-Jazz-Trompeter geht hier mehr aus sich heraus als bei früheren Aufnahmen. Der gegenseitige Einfluß von Griffin und Baker ist unverkennbar; sie sind ja eigentlich Vertreter zweier verschiedener Richtungen (M. Sei.)

Pop

● American Folk Blues Festival '70. Hard Hearted Woman; That Ain't It; Magie Lee; u. a. Shakey Horton; Bukka White; Champion Jack Dupree; Sonny Terry; Brownie McGhee; Lee Jackson; Willie Dixon u. a. L+R Records LS 42.021

8, 8, 8, 9. Live aufgenommener Mitschnitt von dem inzwischen legendären American Folk Blues Festival, das unter anderem 1970 durch Deutschland tourte (Th. R.)

● Any Trouble. Second Choice; Playing Bogart; Foolish Pride; u. a. Stiff 6.24439 AO, 17,80 DM

3, 0, 8, 9. Eine weitere unter den zahlreichen unbedeutenden Entdeckungen des Stiff-Labels im Bereich zwischen New Wave und Teenybop-Revival (Th. R.)

● Battered Wives: Live On Mother's Day. Line Records 6.24538 AP, 19,90 DM

5, 3, 4, 8. Mischung aus Rock und Punk in schlechter Live-Aufnahmequalität (M. Sei.)

● Control Company: Four Years Before 1984. Run, Catch The Unicorn; Brainy; You Grisly Beast; u. a. Telefunken 6.24393 AP, 19,90 DM

5, 5, 7, 10. Eine gemischte deutsch-österreichische Gruppe, die elektronisch geprägten Middle-of-the-Road-Rock macht. Es gibt leichte Country und Jazz-Rock-Anklänge (Th. R.)

● The Days: You Can't Fool Me. Teacher-Teacher; You Can't Fool Me; Is It Love; u. a. Strand 6.24388 AP, 19,90 DM

2, 0, 9, 10. Plastik-Pop aus München, der vom Plagiat lebt (Th. R.)

● Jackie DeShannon: Quick Touches. You're So Good; Baby, Won't You Let Me Know; Dangerous; u. a. Line 6.24430 AP, 19,90 DM

2, 0, 9, 10. Schade — diese Stimme hätte es verdient, daß man ihr mit besserem Material zur Geltung verhilft. Hier aber liegen nur höchst banale Songs vor, die sich dem gängigen Disco-Trend anbiedern. In dieser Umgebung degeneriert sogar der Beatles-Hit „Things We Said Today" zur durchgestampften Tanzgebrauchsmusik (Th. R.)

● Downchild Blues Band: We Deliver. It's A Matter Of Time; I Came For Your Daughter; Understanding And Affection; u. a. Attic 6.24409 AP, 19,90 DM

6, 6, 8, 9. Routinierter Blues aus Kanada mit Vorliebe für rasche Tempi. Die Instrumentalparts überzeugen mehr als der Gesang (Th. R.)

● Rainhard Fendrich: Ich wollte nie einer von denen sein. Heut sauf' i mi an; Mundgeruch; Halt mi net für'n Narrn; u. a. Nature 0060.355

4, 2, 8, 9. Das Schlimme am Liedermacherboom ist, daß er die Epigonen anlockt. Ein bißchen Urigkeit von Konstantin Wecker, ein bißchen Wiener Schmäh von Peter Horton, ein bißchen Anliegen von Georg Danzer — und heraus kommt das Kunstprodukt Rainhard Fendrich (Th. R.)

● Ian And The Muscletones: Human Sacrifice. Appaloosa AP 009

5—7, 6, 6—8, 8. Sehr abwechslungsreiche Platte; reicht vom Rock 'n' Roll über Rock und Blues bis hin zur Manfred-Manns-Earthband-Kopie (Titelsong „Human Sacrifice"). Dominierende Rolle für das Saxophon (M. Sei.)

● Robert Johnson: The Memphis Demos. I'll Be Waiting; Claudette; Burning Love; u. a. Line 6.24368 AP, 19,90 DM

6, 6, 8, 10. Bereits 1978 aufgenommene Titel, die Johnson zur Demonstration an Plattenfirmen sandte. Eine rasante, aber wenig differenzierende Gitarre, angestrengter Gesang, eine überflüssige Version des Everly-Brothers-Hits „Claudette" (Th. R.)

● La Düsseldorf: Individuellos. Menschen 1; Individuellos; Menschen 2; u. a. Teldec 6.24524 AP, 19,90 DM

4, 4, 9, 9. Ein neues, vergleichsweise eintöniges Album der erfolgreichen Gruppe (Th. R.)

● Jona Lewie: On The Other Hand There's A Fist. Stiff 6.24449 AO, 17,80 DM

Ein Kuriosum innerhalb der oft ohnedies obskuren Veröffentlichungspolitik mancher Plattenfirmen: Vor zwei Jahren erschien bereits eine LP mit dem gleichen Titel und dem gleichen Außencover. Daraus hat man die Hälfte der Titel durch vier andere ersetzt. Wer soll da durchschauen? (Th. R.)

● Liquid Gold: Dance Yourself Dizzy. Could Be Tonight; Substitute; Mr. Groovy; u. a. Creole 6.24392 AP, 19,90 DM

3, 0, 10, 9. Eine von jenen typischen Disco-Platten, die mit dem Rechenschieber konstruiert werden. Plastikmusik mit vagen Erinnerungen an das, was man einst funky nannte (Th. R.)

● Paul Millns: Heartbreakin' Highway. Lady Of Grace And Pain; Sent Off The Field Again; Martha; u. a. Telefunken 6.24520 AS, 23 DM

5, 5, 7, 7. Eine belanglose Stimme, durchschnittliche Kompositionen und überdurchschnittliche Texte — kein Grund zur Begeisterung, aber als Hintergrundmusik durchaus zu gebrauchen. Die melancholischen Töne überwiegen, gelegentlich nähern sich die Songs dem Gestus des französischen Chansons (Th. R.)

● Moebius: Mirror Of Infinity. X Records 6.24560 AP, 19,90 DM

4, 3, 9, 9. Disco- und New-Wave-Mischung im Synthesizer- und Sequenzerelektronik-Sound; ermüdend lange und monotone Titel; der berühmte Doors-Song „Light My Fire" ist kaum noch zu erkennen (M. Sei.)

● Segarini: Goodbye L. A. I Like The Beatles (And My Baby Loves The Rolling Stones); I Hardly Know Her Name; Odd Couples; u. a. Line 6.24349 AP, 19,90 DM

6, 5, 8, 9. Die Gruppe um den Kanadier Bob Segarini macht eklektischen Rock, der Einflüsse aus den fünfziger Jahren, von den Beatles und anderen mit einer deutlichen Freude an der Aufmotzung von naiven Einfällen mischt (Th. R.)

● Teenage Head: Frantic City. Wild One; Somethin' On My Mind; Total Love; u. a. Attic 6.24407 AP, 19,90 DM

4, 0, 8, 9. Noch eine Gruppe des Rock'n'Roll-Revivals, für das Teldec immer wieder etwas ausgräbt. Keinerlei Originalität, mittelmäßiger Gebrauchswert (Th. R.)

● Telephone: Au cœur de la nuit. EMI Electrola 2 C 070-72 279

5, 5, 5—7, 8. Prominenteste Vertreter der New Wave in Frankreich; stellenweise Anklänge an die Rolling Stones vor allem durch den Leadsänger; alle Titel in französischer Sprache gesungen (M. Sei.)

● U. K. Subs: Live Kicks. Jupiter-Records 6.24577 AR (Maxi-Single)

?, 0, 4, 8. Gewöhnlicher Punk in miserabler Live-Aufnahmequalität. Außerdem läuft die Platte mit 45 Umdrehungen, was die Spielzeit für beide Seiten auf etwa zwanzig Minuten schrumpfen läßt — Gott sei Dank (M. Sei.)

Unterhaltung

● Nicos Apostolidis: Spiegel der Erinnerung. Einleitung; Dein Weg ist noch nicht zu Ende; Melodie deiner Worte; u. a. Telefunken 6.24429 AS, 23 DM

4, 2, 8, 7. Er ist unermüdlich, dieser Grieche aus Rumänien. Auch auf dieser Platte setzt er belanglose

Texte unter abgesunkene griechische Folklore und nennt das „Lieder und Chansons" (Th. R.)

● De Höhner: Clown. Ich ben Clown; Do laachs do dich kapott; Höhnerhoff-Tango; u. a. Telefunken 6.24534 AP, 19,90 DM

0, 0, 9, 10. Es soll Leute geben, die den Kölnischen Karneval lustig finden. Für sie ist diese Platte gemacht. Ich gehöre nicht dazu (Th. R.)

● Nikolaus Esche: Unterhaltungsmusik. Oh Telefon; Automatik; Liebesbriefe; u. a. Ahorn 6.24509 AP, 19,90 DM

4, 4, 9, 9. Mit dieser Platte wird es kaum gelingen, die Vorurteile gegen die Unterhaltungsmusik auszuräumen. Gute Musiker machen hier zu verquält witzigen Texten schwache Musik (Th. R.)

● Patrick Hernandez: Crazy Day's Mystery Night's. Can't Keep It Up; Losing Sleep Over You; Mystery Night's; u. a. Aquarius 6.24555 AP, 19,90 DM

3, 0, 9, 10. Wie frech dürfen Pressetexte eigentlich sein? Zu dieser Platte schreibt die Firma, sie sei „keine leichte Disco-Kost, sondern ein ernst zu nehmendes Album". Genau das Gegenteil ist wahr. Liebe PR-Leute, meint ihr denn, wir hätten keine Ohren oder machten nicht davon Gebrauch? Oder denkt ihr, eine Schnulze vom tanzenden Regen könnte uns täuschen? (Th. R.)

● Norbert Linke: Organ Pops. Günter Jena, Joachim Dorfmüller, Orgel. EMI Electrola E 1046 (LC 6768)

?, 0, 8, 8. Bach-Choräle mit Strauß-Walzer oder Boogie-Woogie-Rhythmus verknüpft und auf ein oder zwei Kirchenorgeln vorgetragen — für derartige Scherze habe ich wenig Verständnis (M. Sei.)

● Rockefeller: Song Of An Island. Telefunken 6.24572 AO, 17,80 DM

1, 0, 9, 9. Schlagerhaftes, irgendwo zwischen Boney M und Abba angesiedelt, jedoch noch weniger originell als die Vorbilder (M. Sei.)

● Gottlieb Wendehals: Abfahr'n. Ouvertüre zu Herbert; Mein Konto; Immer Ärger mit der Bank; u. a. Master Records 6.24519 AS, 23 DM

1, 1, 10, 10. Wer rettet uns vor dem, was man in Hamburg für Humor hält. Das lebt im doppelten Sinne vom Stammtisch: von dort kommt das und dort geht das hin (Th. R.)

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellt.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

● Platten, die vor Jahren erstmals erschienen sind (sogenannte Reprisen) und Neuerscheinungen mit geringem Repertoirewert oder mangelhafter technischer Qualität werden kurzbesprochen. Bei Reprisen wird auf die ausführliche Rezension verwiesen; frühere Bewertungen werden, wenn erforderlich, geändert. Wenn zwei Ziffern angegeben sind, sind die Aufnahme- und Klangqualität sowie die Oberfläche, d. h. die Fertigung, bewertet. Verantwortlich für die Kurzbewertungen, falls sie nicht gezeichnet sind, ist Karl Breh.

Symphonische Musik

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Symphonien Nr. 36 C-dur KV 425 „Linzer" und Nr. 39 Es-dur KV 543

Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Philips 9500 653 — 26 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Obgleich die Londoner Academy längst mit Iona Brown als Leiterin reist, scheint Marriner, wenn es um die Schallplatte geht, immer noch ihr Aushängeschild zu sein. Sofern dabei Spitzeninterpretationen herauskommen wie diese Mozart-Wiedergaben, läßt sich nichts dagegen einwenden. Nur ganz selten bekommt man diese beiden Spätsymphonien derart transparent bis in die Nebenstimmen hinein, dabei nervig in der flexiblen Handhabung des Rhythmischen und kantabel strömend zu hören wie hier. Bei aller Perfektion wirkt nichts überdreht, auch die schnellen Sätze atmen. Im Gegensatz zu den gewohnten „philharmonischen" Darstellungen etwa eines Böhm gewinnen die Bläser geradezu kammermusikalische Distinktion, ohne daß dadurch der Gesamtklang aufgerauht wirkte, wie dies bei Kammerorchesterwiedergaben Mozartscher Spätsymphonien häufig der Fall ist. Wenn das abgegriffene, gefährliche Wort vom „Mozart-Glück" einen Sinn hat, dann jedenfalls hier. Die hervorragende Klangtechnik trägt dazu bei. A. B.

Hector Berlioz (1803—1869)

Symphonie fantastique op. 14

Orchestre Philharmonique de Lille, Dirigent Jean-Claude Casadesus
(Aufnahme: Jean-François Pontefract, Juli 1980 im Hospice Comtesse Lille)

Harmonia mundi France HM 10 072 — 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Die x-undneunzigste Aufnahme von Berlioz' Opus 14 ist die schlechteste nicht; was das Orchester von Lille unter seinem Dirigenten Jean-Claude Casadesus bietet, schätze ich höher als manche Platte mit Starbesetzung in diesem Werk. Casadesus ist nicht identisch mit dem gleichnamigen Robert-Casadesus-Sohn (der vor einigen Jahren verunglückte), sondern ein gelernter Schlagzeuger mit breitem Repertoire (einschließlich Jazz und Avantgarde). Dirigieren lernte er bei Pierre Dervaux und Pierre Boulez, und 1969 wurde er ständiger bzw. regelmäßiger Dirigent an der Pariser Oper (Grand und Comique). Im Rahmen der Regionalisierung in der französischen Kulturpolitik engagierte er sich stark, war zusammen mit Dervaux Gründer des Orchestre Philharmonique des Pays de Loire (wo er heute noch dirigiert) und gründete 1976 (mit Unterstützung der Region Nord Pas-de-Calais) das Orchestre Philharmonique de Lille, dessen Chefdirigent er seitdem ist. Nach Platten mit Werken von Dutilleux und Ravel ist die Berlioz-Symphonie nun die dritte Aufnahme, die er mit „seinem" Orchester gemacht hat. Was die Aufnahme von vielen anderen positiv unterscheidet, ist der Detailfanatismus. Hier wird der Komponist wirklich ernst und vor allzu billigen Klangrausch-Spezialisten in Schutz genommen. Die Folge ist ein bemerkenswert sinistrer Klanggestus im ganzen, ein oft wütendes Attackieren, ein Verzicht auf jede Säuselei. Das wird vom Orchester engagiert nachvollzogen, ist leider aber nicht immer im Detail überprüfbar, da der hallige Klang ziemlich pauschal über die Aufnahme gestülpt wurde. Zudem hat sie eine begrenzte Dynamik, und da ein sehr geringer Aufsprechpegel gewählt wurde, kommen die (im Prinzip nicht überdurchschnittlich häufigen) Oberflächengeräusche ungebührlich zum Vorschein. Dennoch: eine erfreuliche Begegnung mit „Provinz"-Künstlern. U. Sch.

Modest Mussorgskij (1839—1881)

Bilder einer Ausstellung (Orchesterfassung von Maurice Ravel)

Maurice Ravel (1875—1937)

Le tombeau de Couperin (Orchesterfassung)

Chicago Symphony Orchestra, Dirigent Georg Solti

Decca 6.42645 AZ Digital — 29 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Die Aufnahme ist in jeder Beziehung konkurrenzlos. Farbiger und virtuoser, aufnahmetechnisch glanzvoller und transparenter hat man Ravels Mussorgskij-Orchestrierung nie gehört. Und die kammermusikalische Eleganz, in der Solti „Le tombeau de Couperin" spielen läßt, überzeugt mich zum ersten Mal davon, daß Ravels Orchestrierung dem Klavieroriginal gleichwertig ist. Chicago Symphony at its best! Die Vorzüge der Digitaltechnik überzeugen in diesem Fall auch denjenigen, der das vielgepriesene Verfahren bislang mehr als einen Werbegag denn als gravierenden klangtechnischen Fortschritt anzusehen geneigt war. Für den Klangfetischisten mit einer guten Anlage ein Fest! A. B.

Modest Mussorgskij (1839—1881)

Bilder einer Ausstellung (Orchesterfassung von Maurice Ravel); Eine Nacht auf dem Kahlen Berge

Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Dirigent Colin Davis

Philips 9500 744 Digital — 26 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Das Bessere ist des Guten Feind. Und das Bessere ist hier die fast gleichzeitig mit dieser Phonogram-Aufnahme erschienene Decca-Produktion mit Solti. Wenn es um die glanzvolle Orchesterbrillanz, um die glühende Farbigkeit und um die Konturenschärfe der Ravel-Orchestrierung von Mussorgskijs Klavierzyklus geht, ist Soltis Perfektionsapparat aus Chicago den Amsterdamern nun einmal ein paar Längen voraus, und die Bravour, mit der Solti auf diesem Apparat spielt, übersteigt auch die Kompetenz von Colin Davis. Schließlich tun die Techniker ein übriges: Während die Phonogram-Platte kaum ein nennenswertes Plus gegenüber konventioneller Klangaufzeichnung erkennen läßt, scheint das Decca-Team, wie schon vor mehr als zwanzig Jahren in den Anfängen der Stereophonie und den seligen Culshaw-Zeiten, sich wieder an die Spitze der Entwicklung setzen zu wollen. Diese niederländische Produktion ist sicherlich gut, aber bleibt im Feld der zahlreichen guten Einspielungen des Zyklus, bei dem ohnehin das Musikalisch-Gestalterische gegenüber virtuoser Oberflächenbrillanz zurücktritt. A. B.

Peter Tschaikowsky (1840—1893)

Romeo und Julia, Fantasieouvertüre; Francesca da Rimini, Fantasie nach Dante op. 32

Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Dirigent Edo de Waart

Philips 9500 745 Digital — 26 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Eine ziemlich überflüssige Produktion, zumal, von dem bemerkenswert sauber wiedergegebenen Schlagzeuglärm in „Francesca da Rimini" abgesehen, das Digitalverfahren in diesem Fall gegenüber guten konventionellen Aufnahmen kein klangliches Plus erkennen läßt.
Beide Werke liegen in guten Aufnahmen vor, für „Romeo und Julia" weist der Katalog deren dreizehn aus. Edo de Waart läßt es vor allem in der Dante-Fantasie nicht an effektvollem Krach fehlen, aber die lyrischen Passagen, so die Einleitung von „Romeo und Julia" sowie der ganze Mittelteil der Dante-Fantasie, kommen doch recht spannungsarm und uninspiriert heraus. Und die Bläser des Amsterdamer Orchesters scheinen den Beginn der Fantasieouvertüre auch nicht an ihrem besten Tag eingespielt zu haben. A. B.

Peter Tschaikowsky (1840—1893)

Der Schwanensee op. 20; Der Nußknacker op. 71

Israel Philharmonic Orchestra, Dirigent Zubin Mehta

Decca 6.42607 AZ Digital 29 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Die beiden Suiten liegen in zahlreichen guten Aufnahmen vor, die Platte ist also in erster Linie aufnahmetechnisch interessant, obgleich das Digitalverfahren in diesem Fall nicht zu einem übermäßig sensationellen Ergebnis geführt hat. An Klangbrillanz und Transparenz wird vor allem in der fülliger instrumentierten „Schwanensee"-Suite das Niveau der zur gleichen Decca-Digitalserie gehörenden Mussorgskij-Ravel-Platte Soltis nicht erreicht. Aber immerhin: Die Platte klingt gut, und das Israel Philharmonic Orchestra spielt seinen Tschaikowsky virtuos. An der kammermusikalischen Delikatesse, mit der die Miniaturtänze der „Nußknacker"-Suite serviert werden, wird der Hörer seine Freude haben. A. B.

Claude Debussy (1862—1918)

La mer; Prélude à l'aprés-midi d'un faune

Maurice Ravel (1875—1937)

Boléro

Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan
(Produzent Michel Glotz; Tonmeister Wolfgang Gülich)

Mobile Fidelity Sound LAB MFSL 1-513 35 DM
(Erus Technik, Postfach 5440, 6236 Eschborn)

Interpretation	7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

In HiFi-Stereophonie 7/78 habe ich diese Aufnahme als quadrophone (SQ) EMI-Platte (065-02 953) rezensiert, und zwar mit der Bewertung: 6, 2, 8, 8. Daß sich eine Interpretation in knapp drei Jahren zu ihrem Vorteil verändert, ist kaum denkbar — so hoch ich auch die Künste der kleinen, im kalifornischen Chatsworth ansässigen Firma Mobile Fidelity Sound ansetze. Sie bringt von älteren Aufnahmen Neuüberspielungen heraus, die sich „Original Master Recordings" nennen. Dahinter verbirgt sich ein Folienschnitt mit der halben Echtzeitgeschwindigkeit (also 16 $^2/_3$ UpM), Ortofon-Schneidekopf, Pressung auf „Super-Vinyl" der japanischen Victor Company, schließlich Verpackung in einer nicht statisch aufladenden Hülle und einer doppelten (also gegen Verwellungen fast immunen) Außenhülle. Das Ergebnis dieser Prozedur ist erstaunlich, mit einem Wort: Man kennt die Aufnahme kaum wieder. Hatte die deutsche EMI-Pressung viel Raumklanganteil, so ist die amerikanische fast absolut trocken, mit geringster Räumlichkeit (auch bei Pseudo-SQ-Abspielung). Dadurch verliert die Musik in Karajans Interpretation einen Teil ihrer Üppigkeit, wird konturenschärfer, detailbetonter (ein Karajan-Sound ist das nicht mehr). Hatte ich in meiner damaligen Rezension ein „Maximum an Klangsinnlichkeit" notiert und moniert, so kann davon jetzt keine Rede mehr sein: Der Klang erinnert eher an Toscanini bzw. den frühen Karajan als an den derzeitigen Breit- und Tiefklang-Fetischisten — zum Wohle der Musik! Dennoch ist die Klangqualität noch nicht optimal, da eine hohe Transparenz auch bei größerer Räumlichkeit denkbar wäre und das Schlagzeug im Boléro viel zu präsent klingt. Dennoch: Die Platte bzw. die auf ihr enthaltene Musik hat durch die Prozedur an Statur gewonnen. Hervorragend ist schließlich die (amerikanische) Pressung: Gegen alle anderen Gerüchte ist es offenbar doch möglich, knack- und knisterfreie Platten herzustellen. Man muß es nur können! U. Sch.

Richard Strauss (1864—1949)

Don Juan op. 20; Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28; Tod und Verklärung op. 24

Wiener Philharmoniker, Dirigent André Previn

EMI Electrola 1 C 067-03 900

Interpretation	9
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Der einzige Sinn der in letzter Zeit ins Kraut schießenden Aufnahmen von Strauss-Tondichtungen scheint darin zu liegen, daß im Zeichen der Digitalwelle jeder Produzent diese wirkungssicheren, für die neue Technik als Demonstrationsobjekte dankbaren Stücke in seine Scheuer bringen will. Aus dieser Sicht ist die vorliegende Electrola-Aufnahme nicht sonderlich attraktiv, geht die Aufnahmequalität doch nicht über das hinaus, was man in bezug auf Transparenz, Brillanz und räumlich-plastische Präsenz von sehr guten konventionellen Aufnahmen hören kann.
Previn legt seinen Strauss weniger auf elegante Virtuosität hin an als auf drastisches Ausspielen von Kontrasten. Vor allem der „Eulenspiegel" bietet in dieser Beziehung einiges. Charakteristikum der Wiedergaben ist eine gespannte Emotionalität, die bei aller Perfektion, mit der die Wiener Philharmoniker diese ihnen im Traum geläufige Musik spielen, das Artistische nicht, wie etwa bei Solti, in den Vordergrund rückt. Ob dieses temperamentvolle „Ernstnehmen" hier der Weisheit letzter Schluß ist, das mag Geschmacksache sein. A. B.

Elliott Carter (geb. 1908)

Symphony of three Orchestras (1976); Song Cycle for Soprano and Instruments „A mirror on which to dwell"

New Yorker Philharmoniker, Leiter Pierre Boulez; Susan Davenny-Wyner, Sopran; Ensemble Speculum Musicae, Dirigent Richard Fitz
(Produzent Andrew Kazdin; Toningenieure Bud Graham, Milt Cherin, Larry Keyes)

CBS 76 812 26 DM

Interpretation	7/8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Daß der Bielefelder Katalog derzeit keine einzige Komposition von Elliott Carter verzeichnet, erscheint als Ungerechtigkeit gegenüber diesem klugen, eigenständigen, äußerst metierkundigen und in vielem so europäischen Amerikaner. Gleichwohl sollte die Jury des Siemens-Preises, als sie den Zweiundsiebzigjährigen wählte, aus diesem Umstand nicht etwa schließen, sie habe sich da auf Entdeckerspuren befunden. Auch die beiden auf der Platte vereinigten Auftragskompositionen zur amerikanischen Zweijahrhundertfeier zeigen die vertrauten Züge überlegter Planung, sensibler, halb programmusikalischer Ausführung ohne jede Geschwätzigkeit und einer durchgebildeten, konzentrierten, farbenreichen Struktur. Boulez dirigiert die Symphonie für drei Orchester, deren geteilte Besetzung eher der kontrapunktischen Bereicherung als einer raummusikalischen Perspektive (wie in Stockhausens „Gruppen für drei Orchester") dient, mit etwas unbeteiligter, aber zuverlässiger Klangverwalterhaltung. Demgegenüber versuchen die Sopranistin Susan Davenny-Wyner und die New Yorker Gruppe Speculum Musicae den einkomponierten Doppelsinnigkeiten und mehrfachen Spiegelungen des Liedzyklus nach sechs Gedichten von Elizabeth Bishop („Ein Spiegel zum Verweilen") mit aufschließendem Verständnis und Engagement nachzukommen. Die Aufnahme wird dem vorab kammermusikalischen Geist der Werke und den daraus resultierenden Anforderungen gerecht. U. D.

Symphonische Dichtungen aus Persien

Aminollah Hossein (geb. 1908): Scheherazade — **Hossein Dehlavi (geb. 1927):** Bijan und Manijeh (1975) — **Mohammad Taghi Massoudieh (geb. 1927):** Mouvement symphonique (1976) — **Houchang Ostovar (geb. 1928):** Suite Iranienne — **Ahmad Pejman (geb. 1935):** Rhapsodie (1966); Ballett-Impressionen (1973); Tanz (aus der Oper „Samandar", 1976) — **Ali Rahbari (geb. 1948):** Persische Mystik um G (1969)

Nürnberger Symphoniker, Dirigent Ali Rahbari (Produktionsleitung: Willy Luther; Tonregie: Kurt Pachla)

Colosseum SM 1501 (3 LP) 49 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	4—10
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Da das zeitgenössische Musikleben zahlreicher außereuropäischer Länder in den Schallplattenkatalogen ausgesprochen spärlich dokumentiert und ohnehin nur einigen Spezialisten vertraut ist, stellt die vorliegende Produktion eine willkommene Gelegenheit zur Erweiterung unseres Horizonts dar. Obschon alle sechs in dieser Anthologie vertretenen Komponisten ihr Studium in Westeuropa bzw. Nordamerika absolvierten und dort den letzten Schliff erhielten — wovon die ihnen gemeinsame perfekte Beherrschung des technischen Handwerks Zeugnis ablegt —, dürfte allenfalls deren Senior, der seit mehreren Jahrzehnten in Paris lebende einstige Tscherepnin- und Paul-Vidal-Schüler Aminollah Hossein einem größeren Hörerkreis bekannt sein. Seinem u. a. zwei Symphonien, drei Klavierkonzerte sowie zahlreiche Ballett-, Film- und Schauspielmusiken umfassenden Schaffen wurden bereits rund zehn Platten gewidmet, so daß eine Neuaufnahme ausgerechnet seiner nicht sonderlich originellen „Scheherazade" nicht notwendig war. Das gilt auch für die eher konventionelle Ballettmusik von Hossein Dehlavi. Die übrigen vier Repräsentanten der jüngeren Generation erweisen sich als profiliertere Persönlichkeiten, nicht zuletzt weil sie, abgedroschenen Schablonen und klischeehaften Rezepten den Rükken kehrend, es verstehen, westliche Einflüsse und einheimische Tradition zu einer ausgewogenen Synthese individueller Prägung zu integrieren. Unter der präzisen Stabführung des jungen, in internationalen Wettbewerben mit Ersten Preisen und Goldmedaillen ausgezeichneten Dirigenten (und Komponisten) Ali Rahbari demonstrieren die Nürnberger Symphoniker mit mitreißender Vitalität, zu welcher hochkarätigen Leistung sie fähig sind. Ein besonderes Lob verdient die im Hinblick auf Transparenz und Plastizität erstklassige Aufnahmetechnik. J. D.

Instrumentalmusik

Nicolaus Bruhns (1665—1697)

Sämtliche Orgelwerke

Hans-Jürgen Schnoor, Orgel

TSB 8001 (Tonstudio Bruns, Seitenstraße 8a, 2400 Lübeck)

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Lange Zeit galten die beiden Präludien in e-moll und eines in G-dur sowie die Choralbearbeitung über „Nun komm' der Heiden Heiland" als die einzigen erhaltenen Orgelwerke des Schwabstedter Buxtehude-Schülers, Organisten, Violinisten und Gambisten Bruhns, bis ein viertes Präludium, in g-moll, aufgefunden und publiziert wurde. Die nunmehr fünf Orgelwerke haben immer noch auf einer einzigen Schallplatte Platz — vor allem dann, wenn man zu derart zügigen Tempi greift wie der Interpret der vorliegenden Aufnahme, die an der Bruhn-Orgel (die trotz der Namensähnlichkeit nichts mit dem Komponisten zu tun hat und erst 1975 erbaut wurde) der Heilig-Geist-Kirche in Flensburg eingespielt wurde. Zügig absolviert Schnoor vor allem das größere und bekanntere der beiden e-moll-Werke, dessen erste Fuge — über ein typisch vokal empfundenes Subjekt — ungewohnt rasch und ruhelos gespielt wird. Auch der Anfang dieses in seiner mosaikhaften Buntheit großartigen Präludiums scheint mir zu sehr in einen Einheitsablauf eingespannt, die wechselnden Rhythmen und Taktarten zu sehr einander angeglichen zu sein. Das G-dur- und das kompositorisch einheitlichere zweite e-moll-Werk hingegen wirken im virtuosen und dabei doch in manchen Details agogisch differenzierten Zugriff Hans-Jürgen Schnoors überzeugend; vor allem gilt dies für die Choralfantasie über „Nun komm' der Heiden Heiland", die man oft lieblos und spröde ornamentiert heruntergespult hört. Gerade das unscheinbarste der fünf Bruhns-Werke wirft das beste Licht auf den Organisten. -bli

Antonio Vivaldi (1678—1741)

Concerti für Viola d'amore, Streicher und B. c. Nr. 1 bis 5

Liszt-Ferenc-Kammerorchester, Budapest, Leiter Frigyes Sándor

Hungaroton SLPX 12162 — 23 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	6

Vivaldis Viola-d'amore-Konzerte gehören zu den wenig gespielten des manchmal Überstrapazierten. Die ungarische Produktion, die sie nun auf einer Platte bündelt, dürfte allerdings deren Beliebtheit nicht sonderlich steigern. Zu mechanistisch wird hier die Musik des Venezianer „roten" Paters exekutiert. Geradezu spurlos sind die Bemühungen um einen sinnlicheren „Barock"-Stil der vergangenen Jahre an diesem Ensemble vorübergegangen. Von etwas starkem Knistern abgesehen, ist die Aufnahme ordentlich — eine Information also allemal. gfk

Antonio Vivaldi (1678—1741)

Zwölf Concerti op. 3 „L'estro armonico"

Liszt-Ferenc-Kammerorchester Budapest; János Rolla, Konzertmeister; Frigyes Sándor, künstlerische Leitung (Tonmeister István Berényi, Endre Radányi; Produzent Jenö Simon)

Hungaroton SLPX 12 171—73

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Eine markig-frische, erfreulich wenig manierierte Aufnahme, deren Spannung während der rund zwei Stunden Spieldauer nicht nachläßt. Wohltuende Zurückhaltung im Vibrato und feuriges, dennoch präzises Musizieren. Erstaunlich hohes Niveau der Aufnahme und Preßtechnik.
Das 1963 von Frigyes Sándor geschaffene Ensemble klingt wie aus einem Guß. Sogar die Auszierungen, die Rolla in seinem Solopart vornimmt (z.B. Mittelsatz von Nr. 11), bereiten Freude. Der inhaltlich gute Begleittext hätte eine bessere Endredaktion verdient. K. Bl.

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Konzerte für Cembalo und Orchester Nr. 3 D-dur BWV 1054 und Nr. 7 g-moll BWV 1058

George Malcolm (BWV 1058), Edith Picht-Axenfeld (BWV 1054), Cembalo; Deutsche Bachsolisten, Dirigent Helmut Winschermann

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 4203

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Wie bekannt, frönen Winschermann und seine Deutschen Bachsolisten einer rigide „modernen" Aufführungsweise barocker Musik: getrimmt auf großen und gleichmäßigen Ton, kompakten Klang und intensive Geradlinigkeit, ohne das geringste Interesse an flexibel-„sprechender" Darstellung und klanglicher oder ausdrucksmäßiger Differenzierung der Musik. Ich bekenne, mit diesem Stil, der in keiner Weise berührt erscheint durch die neueren aufführungspraktischen Erkenntnisse und Bemühungen, nichts anfangen zu können; er wirkt auf mich wie ein Relikt aus „motorischen" Zeiten seligen Angedenkens. Aber unabhängig davon ist anzuerkennen, daß die Leistung „rein musikalisch" in Ordnung ist. Zu dieser Bach-Auffassung paßt der etwas demonstrativ „meisterliche" Stil Edith Picht-Axenfelds sicher besser als die flüssigere Spielweise Malcolms. Eine nicht eben dringend notwendige Ergänzung des reichen Angebots an Cembaloeinspielungen von Bach-Konzerten. ihd

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Präludium und Fuge Es-dur BWV 552; Meine Seele erhebet den Herren BWV 648; Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649; Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter BWV 650; Präludium und Fuge e-moll BWV 548; Fantasie und Fuge c-moll BWV 537

Zsigmond Szathmáry, Orgel
(Aufnahmeleiter und Toningenieur Teije van Geest)

RCA RL 11 724

Interpretation	10
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Natürlich entspricht diese Platte, eingespielt an der historischen Schnitger-Orgel der Großen oder Michaelis-Kirche zu Zwolle (Niederlande) keiner „Repertoirenotwendigkeit", aber die interpretatorische Qualität hebt dieses Produkt der Barockorgelbewegung dennoch weit über den Durchschnitt hinaus. Was an Zsigmond Szathmárys Bach-Spiel so besticht, ist die fast beispiellose Klarheit, die er — und dies unterscheidet ihn von vielen Bach-Interpreten vor allem auf historischen Instrumenten — ohne Konzessionen an Tempo und Klanglichkeit erzielt. Man hört einen durchaus virtuosen Bach, aber ohne die üblichen großflächigen Verzeichnungen, auch ohne akustisches Verschwimmen der Konturen. Szathmárys Anschlag ist so differenziert und vom Legato-Zwang der klassischen Orgelschule so weit entfernt, daß selbst die überaus flüssig gespielte Fuge zum großen Präludium in e-moll keineswegs al fresco gespielt wirkt, sondern ihre klare Architektonik und ihren motivischen Reichtum offenbart.
Daß Szathmáry von der „sachlichen" Bach-Interpretationstradition ausgeht, erweist etwa das Präludium in e-moll, in welchem man lange Zeit eine auf die Orgel übertragene Concerto-grosso-Form erblickte und das Stück deshalb gewaltsam auf mehrere Klangebenen aufteilte. Hier erklingt das Werk ohne Manualwechsel, und es zeigt sich einmal mehr, daß gestisch prägnante Phrasierung und Artikulation einem lebendigen Bach-Spiel weit eher zuträglich sind als ständige und musikalisch schlecht motivierte Klangwechsel.
Im Unterschied zu den beiden „großen" Präludien und Fugen herrschen in den drei Schübler-Chorälen und in der seufzerschweren Fantasie und Fuge c-moll gemessene Tempi und gedeckte Farben vor. So hat diese Bach-Platte mit ihrem anspruchsvollen Späten-Bach-Programm auch den Vorteil klanglicher Vielfalt. -bli

Ludwig August Lebrun (1752—1791)

Konzert für Oboe und Orchester C-dur

Franz Xaver Richter (1709—1789)

Konzert für Oboe und Streichorchester F-dur

Lajos Lencsés, Oboe; Kurpfälzisches Kammerorchester, Dirigent Wolfgang Hofmann
(Aufnahmeleiter Teije van Geest)

RBM 3063 (Disco-Center) — 23 DM

Interpretation	5—8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Wie sehr sich die Epoche der Mannheimer Schule im Aufbruch befand, zeigen diese beiden Oboenkonzerte recht eindrucksvoll: auf der einen Seite das noch ganz im Generalbaßzeitalter stehende Konzert des Fux-Schülers Richter und daneben das bereits der Frühklassik verpflichtete Konzert des Danzi-Schwagers und Oboenvirtuosen Lebrun, das im Orchestertutti schon zwei Hörner aufweist. Lajos Lencsés, Solooboist des Radio-Symphonieorchesters Stuttgart, der sich mehrfach via Schallplatte um derartige Raritäten verdient gemacht hat, tritt hier wieder als stilsicherer Sachwalter und exzellenter Solist auf. Flexibel und in allen Lagen sowie dynamischen Schattierungen konstant ist der in aparter Weise zwischen französischem und deutschem Tonideal stehende Oboenton von Lencsés. Leider ist es Lencsés immer noch nicht gelungen, ein adäquates Begleitensemble für seine Schallplattenaufnahmen zu finden. Das Kurpfälzische Kammerorchester unter Wolfgang Hofmann zeigt mit muffig-stumpf klingenden Streichern und zwei lieblos lärmenden Hörnern im Lebrun-Konzert nicht gerade das, was man unter Orchesterkultur versteht. Aufnahmetechnisch wurde zudem das Cembalo im Richter-Konzert akustisch unnötig überbewertet. Ho. Ar.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Konzerte für Horn und Orchester „Nr. 5" Es-dur (rekonstruiert aus KV 370 b und KV 371), „Nr. 6" E-dur (rekonstruiert aus KV 494 a und KV 514)

Joseph Haydn (1732—1809)

Konzert für zwei Hörner und Orchester Hob. 7 d/2

Michael Höltzel, Hermann Jeurissen, Horn; Philharmonia da Camera, Dirigent Michael Höltzel

MDG 1039 (EMI Electrola ASD)

Interpretation	7—9
Repertoirewert	9

Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Puristen seien gewarnt, denn was diese Platte enthält, muß ihnen zutiefst suspekt sein: So hat Mozart weder ein fünftes noch ein sechstes Hornkonzert vollendet, und auch Haydns Konzert für zwei Hörner ist in der Autorschaft zweifelhaft. Eine „zweifelhafte" Platte also? Ich meine nicht, denn gäbe es keine posthum vollendeten Werke, dürfte ja, um beim Beispiel Mozart zu bleiben, sein Requiem nie aufgeführt werden, und ob Haydn nun das vorliegende Doppelkonzert geschrieben hat oder nicht, Tatsache ist, daß es sich um eines der schönsten Konzerte seiner Gattung handelt. Im Falle der beiden Mozart-„Konzerte" machte der Hornist Hermann Jeurissen den Versuch, verschiedene Satzfragmente zu ergänzen und als zwei zweisätzige Konzerte zu „ordnen". Jeurissen ging dabei mit viel Sachverstand und Fingerspitzengefühl zu Werke, und das Ergebnis kann sich durchaus hören lassen. Er erweist sich zudem als hervorragender Hornist, der seine theoretischen Bemühungen um Mozart ebenso wirkungsvoll in Szene zu setzen versteht. Eine Neuauflage des Haydn-Doppelkonzerts war längst fällig, denn als einzige Version hält seit gut zwölf Jahren eine akustisch recht angestaubte Aufnahme mit dem Duo Penzel / Lexutt den Platz im Bielefelder Katalog. Die beiden Solisten der vorliegenden Neuaufnahme bewältigen die mit etlichen technischen Klippen gespickten Hornparts lupenrein und mit musikalischem Temperament. Das begleitende Kammerorchester rekrutiert sich aus Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters Dortmund und erweist sich unter der Stabführung von Michael Höltzel als flexibler und anpassungsfähiger Klangkörper, dem allerdings in den Streichern die tonlichen Glanzlichter und der „Drive" vergleichbarer Ensembles der Spitzenkategorie fehlen. Ho. Ar.

Frédéric Chopin (1810—1849)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 e-moll op. 11

Murray Perahia, Klavier; New York Philharmonic, Dirigent Zubin Mehta

CBS 76 970	26 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Als Solistenbegleiter macht Zubin Mehta meist eine recht gute Figur, weil er auf Fluß und Zügigkeit des Musizierens hält. In dieser Hinsicht kann die neue Aufnahme des Opus 11 von Chopin als ein Gegenstück zu dem Los-Angeles-Mitschnitt unter dem grüblerischen, wenig anpassungsbereiten Giulini betrachtet werden. Allerdings geht es bei Mehta oft ein bißchen burschikos-musikantisch zu. So auch hier: Der Ton ist recht unbekümmert, und offenbar hat es niemanden der Verantwortlichen gestört, daß vor allem im ersten Satz das Orchester manchmal ein bißchen hinter dem Klavier herhinkt. Ebenso gibt es im Solopart gleich zu Anfang eine ganze Reihe von Stellen, die man hat durchgehen lassen, obwohl sie sicherlich nicht als Optimum gelten können und eine Korrektur ohne Schwierigkeiten hätte möglich sein müssen.
Im übrigen ist dies eine Aufnahme, gegen deren instrumentale Qualität und deren konzertanten Schwung nichts einzuwenden ist. Wer allerdings von Perahia aufgrund seiner glänzend ausgefeilten jüngsten Soloeinspielungen oder seiner Mozart-Konzerte etwas Besonderes zum Thema Chopin zu erfahren hoffte, kommt hier nicht auf seine Kosten: Ob er mit dem Konzert noch nicht so lange umgegangen war, ob er sich von Mehtas fröhlichem Positivismus hat anstecken lassen — jedenfalls höre ich hier nichts, was in Ton und Auffassung (siehe etwa Gilels oder Ohlsson) oder klassischer Durchformung (Lipatti oder Rubinstein) über den Bereich des „Normalen" hinausgeht. ihd

Béla Bartók (1881—1945)

Konzert für Orchester; Zwei Bilder op. 10

Berliner Philharmoniker, Dirigent Lorin Maazel (Produzent Günther Breest; Aufnahmeleiter Wolfgang Stengel; Tonmeister Klaus Scheibe)

DG 2531 269	29 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	0/3
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Bei dieser derzeit zehnten Aufnahme von Bartóks Orchesterkonzert stimmen vielleicht manche der Ingredienzen für sich genommen, aber bestimmt nicht ihr Verhältnis zueinander. Es gibt hunderterlei Übertriebenheiten in jeweils verschiedene Richtungen. Eine zwischen überbewertendem Ernst und affektierter Routine schwankende Konzeptionslosigkeit, beiden Werken gegenüber beziehungslos und fremd, wird durch den üblichen überdehnten Dynamikradius quasi auf Breitwand projiziert, was den letzten Rest von komponiertem Eigenklang herauseskamotiert. U. D.

Allan Pettersson (1911—1980)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2

Ida Haendel, Violine; Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks, Leiter Herbert Blomstedt (Produzent Hakan Elmquist; Toningenieur Olle Bolander)

Caprice CAP 1200 (Disco-Center)	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Als dieses Violinkonzert, das Allan Pettersson 1977 für die polnisch-kanadische Geigerin Ida Haendel schrieb, im Januar 1980 mit Beteiligung von Rundfunk und Fernsehen uraufgeführt wurde, sprach der Komponist davon, daß hier „ein Mensch versucht, seine innere Wirklichkeit zu finden, er flieht die äußere Wirklichkeit, . . . wo die Idee des Menschen zugunsten von Ideologien ausradiert wird, die sich in Menschenmord, in Brudermord manifestieren; in dieser nächtlichen Landschaft, in der Akteur und Betrachter ein und dieselbe Person sind, . . . erklingt ein Lied, gespielt von einer Geige mit edlem Ton, das die Fingerabdrücke eines Menschen trägt; eines einsamen Wesens, das von dem drohenden äußeren Kollektiv Erlösung sucht." Hört man jedoch dem 55 Minuten dauernden Violinkonzert zu, das ohne Satzeinteilung oder Zäsur, ununterbrochen, meist in äußerstem Espressivo abläuft, dann gewinnt man den Eindruck, das musikalisch sich mitteilende Subjekt sei ausschließlich mit Abwehr und Kampf gegen die übermächtige äußere Wirklichkeit beschäftigt und verliere darüber noch den letzten Rest seiner Innenwelt — von Glück und Erlösung, wiedergefundener Ruhe erst gar nicht zu reden.
Es ist eine Musik des dauernden Überdrucks, der angestrengten, zuweilen krampfhaften Selbstverteidigung, die Pettersson schreibt. Mag sein, daß darin für Schweden, die um den persönlichen Hintergrund wissen (Herkunft aus einem Elendsviertel, gestärkt lediglich durch die Solidarität unter Armen und, in den letzten zwanzig Jahren, gepeinigt durch eine schwere rheumatische Erkrankung), ein sozialrevolutionärer Appell oder ein Stück des persönlichen Schicksalskampfes erkennbar wird. Die Projektion von Biographie in musikalische Werke dient ja immer wieder zur Pseudo-Erläuterung ihrer Besonderheiten oder Schwächen. Im Fall von Petterssons Violinkonzert muß man aber schon mit nordischer Langmut gesegnet sein, um Dauer-Forte, Dauer-Espressivo, Dauertätigkeit der Solovioline, Daueraufenthalt in höchsten Lagen, sich fortwälzende Dauerchromatik mit Dauerübersteigerung von Melodik, Satzdichte und Ausdruck noch als verstehbare musikalische Sprache akzeptieren zu können. Viel eher greift da Abnützung des „Ohne-Punkt-und-Komma-Stils" um sich. Und daß Makro- wie Mikrostruktur auf eines von Petterssons „Barfußliedern" (von Mitte der vierziger Jahre) zurückgehen, eines, das vom Herrn spricht, wie er über Wiesen und Wege zwischen Disteln und Schafen wandelt, wirkt angesichts des strapaziösen Mengenaufgebots geradezu als Hohn. Aller Unverhältnismäßigkeit der Mittel zum Trotz setzt sich Ida Haendel mit nicht erlahmender Verve und Intensität für das Werk ein, dessen Uraufführung und Plattenaufnahme nun zu einem Abschied vom Komponisten geworden sind, der im Juni 1980 starb. Blomstedt versucht auch die sich überlagernden Orchesterschichten rings um die wenigen lyrischen Inseln auseinanderzuhalten; nur hat ihn die Technik dabei arg im Stich gelassen, weil sie — hier besonders unsinnig — die Solovioline derart in den Vordergrund rückt, daß dahinter Orchesterfarben und eigene Stimmzüge in einem diffusen Grauklang verschwinden. U. D.

A Swedish Pastorale

Lars-Erik Larsson (geb. 1908): Pastoral-Suite op. 19; Bühnenmusik „Ein Wintermärchen" — **Johan Helmich Roman (1694—1758):** Concerto für Oboe d'amore, Streichorchester und Cembalo D-dur — **Kurt Atterberg (1887—1974):** Suite für Violine, Viola und Streicher Nr. 3 — **Hilding Rosenberg (geb. 1892):** Kleines Stück für Violoncello und Streicher

Alf Nilsson, Oboe d'amore; Nils Erik Sparf, Violine; Jouko Mansnerus, Viola; Elemér Lavotha, Violoncello; Anders Öhrwall, Cembalo; Stockholm Sinfonietta, Dirigent Jan-Olav Wedin

BIS LP-165 (Disco-Center)	23 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die Aufnahmen mit der Stockholm Sinfonietta entstanden noch vor dem Konzertdebüt dieses neugegründeten Kammerorchesters: Musterbeispiel des wohlorganisierten nordischen Musiklebens. An der fachlichen Qualifikation der verschiedenen schwedischen Orchestern entstammenden Musiker kann es keinen Zweifel geben; weniger eindeutig läßt sich die Frage nach der stilistischen Orientierung des Ensembles beantworten. Das hier vorgeführte Programm signalisiert Vielseitigkeit, Nationalkolorit und Rücksicht auf Bedürfnisse nach gehobener musikalischer Unterhaltung. Man wird das schwerlich als einen sensationellen Start bezeichnen können. Außerhalb Schwedens sind die betulich-feinsinnigen Nachzügler eines romantischen Kolorismus (die Stücke Larssons und Rosenbergs) sicher weniger abgeleiert als in ihrem Heimatland, was nicht bedeutet, daß man sie hierzulande als Entdeckungen würdigen müßte. Eher schon könnte das Romans Concerto für Oboe d'amore für sich in Anspruch nehmen, ein Barockwerk von erstaunlich weltläufiger Handschrift (Händel- und Vivaldi-Einflüsse). Die Interpretationen sind auch hinsichtlich der Soloparts zuverlässig, gediegen, einfühlsam (spätromantischer Tonfall bei Atterberg) und erfreulicherweise frei von übertriebener Politur. Alles in allem ein ziemlich vorsichtiger Einstieg ins „Geschäft". Präsente Klangwirkung, gute Preßqualität. Die Texte (diesmal nicht sehr instruktiv) sind, wie immer bei BIS, dreisprachig (schwedisch, englisch, deutsch). H. K. J.

A Touch of Brass

Giovanni Gabrieli (1554—1612): Canzon III — **Johann Sebastian Bach (1685—1750):** Choral „Jesu bleibet meine Freude" aus der Kantate BWV 147; Contrapunctus Nr. 9 — **Paul Peurl (ca. 1570—1625):** Canzon I — **Samuel Scheidt (1587—1654):** Benedicamus Domino; Canzon Gallicam — **Malcolm Arnold (geb. 1921):** Quintett für Blechbläser — **Norman Symonds (geb. 1920):** A Diversion

The Canadian Brass (Ronald Romm, Fred Mills,

Trompete; Eugene Watts, Posaune; Graeme Page, Horn; Charles Daellenbach, Tuba)

MMG 1123 (Fono)

Interpretation	10
Repertoirewert	5—10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Die fünf vorzüglichen kanadischen Blechbläser erregten im Jahre 1976 schon einmal Aufsehen: Damals erschien eine Platte mit Ragtime-Bearbeitungen, und es war verblüffend, mit welch unerhörtem Rhythmusgefühl, innerem „Drive", Witz und Perfektion das Ensemble brillierte. Nicht anders auf der vorliegenden Platte mit anderem Repertoire. Auf Seite 1 erklingen hinlänglich bekannte Adaptionen barocker Instrumental- und Vokalsätze, wie man sie in dieser Perfektion allerdings selten hört. Eine Bereicherung für das Repertoire ist die zweite Seite: Malcolm Arnolds dreisätziges Blechbläserquintett aus dem Jahre 1961 ist eine virtuose Spielmusik, die die instrumentalen Möglichkeiten vielfältig ausschöpft, aber stets im traditionell tonalen Rahmen bleibt. Ganz anders Norman Symonds Quintett, das alles an avantgardistischer Technik bis hin zur freien Improvisation bietet. Hier zeigt sich erst recht, über welche scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten dieses Ensemble verfügt: Seien es extremste dynamische Schattierungen, raffinierte Growltechniken oder atemberaubende Läufe, stets „sitzt" alles und wirkt wie aus einem Guß: eine Platte nicht nur für Bläserspezialisten. Ho. Ar.

Danses et Pastorales

Orgelwerke von Jan Pieterszoon Sweelinck (1562—1621), Girolamo Frescobaldi (1583—1643), Johann Pachelbel (1653—1706), Johann Gottfried Walther (1684—1748), Johann Sebastian Bach (1685—1750), Domenico Zipoli (1688—1726) und Louis Claude Daquin (1694—1772)

René Saorgin, Orgel
(Tontechnik: Jean-François Pontefract)

Harmonia mundi France 1095 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	5—8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Der Titel „Danses et Pastorales" ist auch ein interpretatorisches Programm: René Saorgin interpretiert die alten Werke, auch die Pastorales, aus tänzerischer Haltung heraus. Bachs bekanntes F-dur-Pastorale wirkt durch die tanzrhythmisch aufgelockerte Artikulation ungewohnt lebendig, und auch dem „Noël provençal" von Daquin, das durch die Wiedergabe desselben Weihnachtsliedes auf einem Carillon (Glockenspiel im Schloß der Herzöge von Savoyen zu Chambéry) eingeleitet — nein: eingeläutet — wird, bekommt die lockere Hand Saorgins überaus gut. Wo aber jeder Manierismus in Anschlag und Agogik fehl am Platze wäre — etwa in Pachelbels d-moll-Ciacona —, ist Saorgins Spiel auf der 1975 in ein altes Gehäuse (von 1675) gestellten neuen Haerpfer-Erman-Orgel in der Sainte Chapelle des Château Ducal de Chambéry von großer Natürlichkeit und von schönem musikalischem Fluß. -bli

Greatest Hits of 1790

Beethoven: Türkischer Marsch aus „Die Ruinen von Athen"; Menuett G-dur; Für Elise — **Mozart:** Andante aus dem Klavierkonzert C-dur KV 467; Türkischer Marsch aus der Klaviersonate A-dur KV 331 — **Haydn:** Serenade aus dem Streichquartett op. 3 Nr. 5 — **Gossec:** Gavotte — **Boccherini:** Menuett aus dem Streichquintett A-dur — **Gluck:** Tanz der seligen Geister aus "Orpheus und Eurydike" — **Haydn:** Finale aus dem Trompetenkonzert Es-dur

Chick Corea, Klavier; Hubert Laws, Flöte; Edward Carroll, Trompete; Philharmonia Virtuosi of New York, Leitung und Arrangements: Richard Kapp
(Tonmeister Bud Graham)

CBS 35 858 30 DM

Interpretation	3
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	6

Nach seinen klassischen Hitparaden von 1720 und 1721 legt der Dirigent und Arrangeur Richard Kapp nun seinen dritten Sampler vor. Das Stichjahr 1790 ist dabei aber so ernst nicht zu nehmen, da der langsame Satz aus Mozarts C-dur-Klavierkonzert KV 467 von 1785 in der Titelei mit der Unterzeile „Elvira Madigan" figuriert, also den Bezug zu jenem 1967 entstandenen schwedischen Film Bo Widerbergs herstellt, in dem der Satz als akustische Kitschkulisse nicht weniger als zweimal komplett erklungen war. Andererseits ist Mr. Kapp nicht so auf der Höhe unserer Zeit, daß er endlich einmal das so lange fälschlicherweise Josef Haydn zugeschriebene „Serenaden"-Quartett (bzw. die „Serenade" aus demselben) dem wahren Autor zuordnen würde: Franz Anton Hoffmeister. Nun sollte man das Ganze nicht ernster nehmen, als es gemeint ist: eine semi-klassische Zuckerbäckerei im Mantovani-Sound. Den allerdings erreicht Kapp mit seinem Kammerorchester selten, da es recht unflexibel klingt. Dem sind Klang- und Preßqualität angepaßt. Trotz der Reizwörter „digitale Aufnahme" und „audiophile Pressung" läßt die Transparenz in dem Maße zu wünschen, wie die Oberfläche durch Knacken, Knistern und Blubbern ihr Eigenleben verrät. Da hat der Druckfehlerteufel in der Beilage den Weg zur Wahrheit gewiesen, wenn als Rauschabstand einer digitalen Aufnahme 7,9 dB gegenüber 64 dB eines analogen Bandes angegeben werden! U. Sch.

Musik aus Hessen

Kompositionen von Adam von Fulda, Moritz dem Gelehrten, H. Schütz, G. Ph. Telemann, J. Chr. Graupner, W. A. Mozart, L. Spohr, F. Mendelssohn Bartholdy, G. Mahler, F. Schreker, M. Reger, Th. W. Adorno, B. Maderna, P. Hindemith, M. Seiber; Stücke bzw. Improvisationen mit Albert-Mangelsdorff-Quartett, Grumpff, Heinz Sauer / Rainer Brüninghaus, Volker Kriegel, Jazztett des Hessischen Rundfunks, Sagmeister-Trio, Frei / Tiepold / Thierfelder / Lang, Barrelhouse Jazzband, Rainer Marz, Westend-Buam, Hessische Polizeikapelle, Peter Rohland, Tanzorchester des Hessischen Rundfunks, Duo Valentianos, Jugendchor des DRK Hainhausen, Odenwälder Volkskunstkreis Beerfelden, Aulataler Volkstumsgruppe Kirchheim

(Konzeption und Produktion: Wolfgang Sandner)

CBS 79 337 (3 LP)

Interpretation	5—10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	6—9 (H)
Oberfläche	9

„Hessen vorn" stimmt sowieso nicht und in der Musik schon gar nicht: Ziemlich bescheiden sind Zahl und Rang der in dem Gebiet des jetzigen Bundeslandes geborenen Komponisten; der Bedeutendste in neuerer Zeit war noch Hindemith. Sachsen, Österreicher, Rheinländer, Bayern, ja selbst Berliner und Schweizer schenkten der Welt weit wichtigere Musikerstaturen. Das focht indes die gegenwärtige hessische Landesregierung nicht an bei der Herausgabe einer Dreiplattenkassette, die vorzugsweise als repräsentatives Geschenk für Staatsgäste gedacht ist, aber auch im Handel erscheint. Mit Stoffülle wenigstens brauchte der für die Konzeption zeichnende Musikwissenschaftler und -journalist Wolfgang Sandner nicht zu kämpfen. Nachdem er gebührend auf zwei alte, genuin hessische (Klein-)Meister, nämlich Adam von Fulda (1445—1505) und Moritz den Gelehrten (1572—1632) hinweist, muß er bereits zu Musikern übergehen, die nur vorübergehend in hessischen Städten oder Residenzen wirkten (Schütz, Telemann, Spohr, Mahler, Reger u. a.) oder gar bloß episodisch mit Hessen in Berührung kamen (Mozart). Weniger Verlegenheit bot die jüngste hessische Jazzszene (insbesondere Frankfurt ist in dieser Beziehung fruchtbar), die, vom traditionellen Hot Jazz der Barrelhouse Band bis zu den zu Free Jazz oder Jazzrock tendierenden Formationen, gut dokumentiert werden. Mehr Regionalkolorit als die Allerweltsperfektion der Hessischen Polizeikapelle oder das Tanzorchester des Hessischen Rundfunks unter Willy Berking vermitteln die Dialektlieder aus Odenwald und Aulatal und die Frankfurter „Westend-Buam" mit ihrem munter-aufmüpfigen Bürgerinitiativen-Song von dem ehemaligen Straßenbahndepot, das ein Stadtteil-Treffpunkt werden soll, ein Bürgerwunsch, der in einer so durchkommerzialisierten und „filzigen" Kommune wie Frankfurt anscheinend kaum zu bewerkstelligen ist.
Hält man sich den „offiziellen" Charakter der Anthologie vor Augen, dann muß man zugeben, daß Sandner kaum besser, „pluralistischer" und mutiger hätte auswählen können. Ein Teil der Jazzmusiken wurde eigens für „Musik aus Hessen" produziert; ansonsten griff man auf Aufnahmen des Hessischen Rundfunks und der Schallplattenindustrie zurück (daß die mit der Herstellung von „Musik aus Hessen" betraute CBS sich dabei nicht zu kurz kommen ließ, ist ihr nicht zu verdenken). Einige Aufnahmen sind bemerkenswert eher als Kuriosa denn als künstlerisch ernstzunehmende „Angebote" (Schlusnus mit Mahler; Matyas Seiber / Johnny Dankworths „Improvisationen für Jazzband und Symphonieorchester"). Schade, daß beim Vorspiel der Schrekerschen „Gezeichneten" auf eine verwaschene HR-Interpretation unter Otto Matzerath zurückgegriffen wurde. Weitere Raritäten sind Spohrs sehr schöne „Jessonda"-Ouvertüre und insbesondere die Lieder op. 7 von Theodor W. Adorno — skandalös, wie die Plattenfirmen die Musik Adornos bislang ignorierten. Mit über 16 Minuten Spieldauer ist ausgerechnet Bruno Madernas elektronische Komposition „Dimensioni 2" nach phonetischem Material von H. G. Helms das längste aller Klangbeispiele. Oldtimer-Aufnahme: der erste Satz aus Hindemiths drittem Streichquartett, 1928 eingespielt (mit dem Komponisten an der Bratsche). Auch die übrigen Aufnahmen sind nicht alle HiFi-Norm. Gute Preßqualität. H. K. J.

Orgelmusik

a)

Sämtliche Orgelwerke von Nikolaus Bruhns (1665—1697) und Johann Nikolaus Hanff (1665—1712)

Lothar Knappe an der historischen Orgel der Pfarrkirche Peter und Paul, Obermarsberg

Musica viva 30-1087 22 DM

b)

Orgelmusik des Rokoko

Claude Balbastre (1727—1799): Votre bonté, grand Dieu; Il est un petit ange — **Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788):** Sonate VI g-moll Wq. 70/6 — **John Stanley (1713—1786):** Voluntary d-moll op. 5/8 — **Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) / G. Kaunzinger:** Adagio und Rondo C-dur KV 617; Fuge g-moll KV 401

Günther Kaunzinger an der Orgel der Klosterkirche Windberg

Solist 1183 (Solist-Musikverlag Th. Messer) 25 DM

c)

Joseph Rheinberger (1839—1901)

Sonaten Nr. 8 e-moll op. 132, Nr. 15 D-dur op. 168

Heinz Lohmann an der Orgel der Marktkirche Wiesbaden

Da Camera Magna SM 93 269 25 DM

d)

Charles-Marie Widor (1844—1937)

Symphonie Nr. 2 D-dur op. 13 Nr. 2

Lothar Knappe an der Orgel der Kathedrale zu Luçon

Musica viva MV 30-1082 22 DM

e)
Charles-Marie Widor (1844—1937)

Symphonie Nr. 6 g-moll op. 42 Nr. 2

Wolfgang Oehms an der Westenfelder-Orgel der Pfarrkirche St. Joseph, Esch sur Alzette/Luxemburg

Psallite 237/090 779 PET4 25 DM

f)
Konzertante Orgel

Flor Peeters (geb. 1903): Konzertstück op. 52a — **Paul Hindemith (1895—1963):** Kammermusik Nr. 7 für Orgel und kleines Orchester — **Harald Genzmer (geb. 1909):** Symphonisches Konzert (1974) — **Frank Martin (1890—1974):** Passacaille (1944)

Edgar Krapp, Orgel; Bochumer Symphoniker, Leiter Othmar M. F. Mága

Da Camera Magna SM 93 276 25 DM

g)
Sämtliche Orgelwerke von Arnold Schönberg und Ernst Krenek

Arnold Schönberg (1874—1951): Sonate für Orgel (zwei Fragmente, 1941); Variationen über ein Rezitativ op. 40 (1941) — **Ernst Krenek (geb. 1900):** Sonata op. 92 (1941); Orga-Nastro op. 212 für Orgel und elektronisches Tonband (1971); Four-Winds-Suite op. 223 (1975); Opus 231 für Violine und Orgel (1979)

Martin Haselböck an der Rieger-Orgel in der Wiener Augustiner-Kirche, der Frauenkirche in Baden bei Wien und der Stiftskirche Admont/Steiermark; Ernst Kovacic, Violine

Musica viva MV 50-1090 49 DM

	a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)
Interpretation	7	5	7	7	9	8	10
Repertoirewert	7	4	5	6	8	3	10/8
Klangqualität	9	7	7	8	9	9	10
Oberfläche	9	10	7	9	10	6	9

Die Aktivität der Plattenfirmen auf dem Gebiet der Orgelmusik nimmt allmählich Ausmaße an, die den Interessenten immer mehr verwirren und den Rezensenten unter einer Lawine vollends zu verschütten drohen.

Vom Programm her bringt Platte a) nur Altbekanntes. Dennoch ist man dankbar für die Werkkoppelung, zumal die inhaltsgleiche Chapuis-Einspielung nur noch als Import erhältlich ist. Selbst wenn der 1947 geborene Lothar Knappe die souveräne Meisterschaft seines viel älteren französischen Kollegen noch nicht ganz erreicht, macht der Ernst seiner Darstellung einen durchaus positiven Eindruck. Auch die sehr klare Aufnahme wird der vorzüglichen Klangqualität des 1707 erbauten und vor wenigen Jahren restaurierten Instruments in hohem Maße gerecht.

Laut Hüllentext von der Tagespresse als „technisches Phänomen" und „wirkliches Genie" (!) apostrophiert, stellt sich der einstige Marie-Claire-Alain-, Maurice-Duruflé und Jean-Guillou-Schüler Günther Kaunzinger m.W. zum erstenmal auf Platte vor und erweckt mit einem eher gemischten Programm auch sehr zwiespältige Gefühle. Beeindruckend ist sein handwerkliches Können. Aber es wird allzu oft zu äußerlichen Effekten eingesetzt, die weniger von echter Sensibilität zeugen als von einem überschäumenden, ungenügend kontrollierten Temperament und einem deutlichen Hang zur selbstzweckhaften Schaustellung instrumentaler Virtuosität, die im Konzert möglicherweise eines gewissen Reizes nicht entbehrt, bei einer Platteneinspielung jedoch über mangelnde Reife der Konzeption nur schwerlich hinwegtäuschen kann. Ärger bereitet außerdem die nachlässige Präsentation, bei der nicht nur Stanleys „Voluntary" nicht näher identifiziert wird (als op. 5, 6 und 7 existieren immerhin nicht weniger als dreimal zehn solche Stücke aus seiner Feder), sondern auch die beiden Übertragungen Mozartscher Kompositionen auf Plattentasche und Etikett vertauscht wurden.

Als Pendant zu seiner Aufnahme der Sonaten Nr. 1, 3 und 4 (Da Camera SM 93 268, rezensiert in HiFi-Stereophonie 12/76) läßt Heinz Lohmann bzw. seine Plattenfirma nun zwei weitere Sonaten des zwischen Mendelssohn und Reger angesiedelten Joseph Rheinberger folgen. Da beide Platten bereits im Frühjahr 1975 entstanden sind, sieht man freilich nicht so recht ein, weshalb die zweite erst jetzt herauskommt. Angesichts der inzwischen eingetretenen Rheinberger-Schwemme erscheint ihr Repertoirewert ohnehin nur noch gering. Die hier festgehaltenen Kompositionen aus der mittleren Schaffensperiode sind zwar interessanter als die früheren Werke, zeigen aber doch zu wenig Eigenprofil und Originalität. Die Interpretation ist als angemessen zu bezeichnen. Die Freude an der hervorragenden Klangqualität der Wiesbadener Orgel wird leider durch die unruhige Plattenoberfläche beträchtlich getrübt.

Ähnlich wie Rheinbergers zwanzig Orgelsonaten erfahren auch Widors zehn Symphonien — auf die die Bezeichnung Orgelsuiten in symphonischem Klanggewand genauer zuträfe — seit geraumer Zeit eine unerwartete Hausse. Wie sehr sie sich bei aller Monumentalität voneinander unterscheiden, zeigen die vorliegenden Neueinspielungen der Zweiten, deren verhaltener und lyrischer Grundcharakter erst im Finale einer ebenso plakativen wie wirkungsvollen Schlußtoccata Platz macht, und der Sechsten, die mit ihrem ständigen Wechsel von motivischer Spannung und Entspannung sowie von temperamentgeladenen und idyllisch gefärbten Sätzen wohl die kontrastreichste und dramatischste von allen ist. Lothar Knappe versteht es vortrefflich, alle Klangmöglichkeiten einer seit ihrer Errichtung (1852/57) nahezu unverändert erhaltenen Cavaillé-Coll-Orgel optimal zu nutzen, während Wolfgang Oehms den enormen spieltechnischen Anforderungen der kolossalen Sechsten nichts schuldig bleibt, wobei ihn eine erstklassige Aufnahmetechnik unterstützt.

Hinlänglich bekannt sind die technische Fertigkeit und das überzeugende Gestaltungsvermögen des Organisten Edgar Krapp. Um so bedauerlicher ist, daß Platte f) im Hinblick auf die Programmauswahl so wenig ergiebig ist. Die zwei Stücke von Genzmer und Martin hat Krapp bereits auf Wergo 60 082 und Turnabout 34 627 (HiFi-Stereophonie 10/79 und 4/77) eingespielt. Auch auf eine Neuaufnahme von Hindemiths zur Genüge vertretener Kammermusik Nr. 7 hätte man gern zugunsten eines weniger bekannten Stücks verzichtet. Der hochkarätigen Klangqualität der Aufzeichnung tut ein permanentes Knistern des Plattenmaterials leider stark Abbruch. Geradezu schlampig ist die Präsentation, die so wichtige Angaben wie das Aufnahmedatum und sogar das gespielte Instrument schlichtweg unterschlägt.

Im Gegensatz zu dieser entbehrlichen Produktion zeichnet sich die Musica-viva-Kassette g) durch ein apartes Programm sowie eine optimale Realisation aus. In ihrem verhältnismäßig späten Orgelschaffen verwenden Schönberg und Krenek satztechnisch zwar noch die in der Dodekaphonie gemachten Erfahrungen, im wesentlichen haben sie sich indes weitgehend von ihr losgelöst. Trotz deutlicher Rückwendung zur Tonalität bleiben solche Kompositionen oft schwer zugänglich, und manche Hörer werden Martin Haselböck sicherlich dafür Dank wissen, daß er ihnen mit einem ausführlichen Kommentar und einer meisterhaften Interpretation, die der von beiden Komponisten angestrebten strukturellen Klarheit in nahezu idealer Weise Rechnung trägt, den Weg zum Verständnis dieser Werke so weit wie nur möglich geebnet hat. J. D.

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Klavier- und Cembalomusik

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1: Präludien und Fugen Nr. 4 und 9—14; II. Teil: Präludien und Fugen Nr. 3, 6, 7, 15, 24

Wilhelm Kempff, Klavier

DG 2531 299 29 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Wilhelm Kempffs Anschlags-, Phrasierungs- und „Registrierungs"-Technik macht die Frage, was zu bevorzugen sei zur adäquaten Darstellung dieser Bachschen Clavir-Werke: Piano oder Cembalo, hinfällig. Klanglich deren kontrapunktische Struktur zu versinnlichen, rechtfertigt er zwingend den Gebrauch des Flügels. Kempff kann daher auch außerordentlich sparsam umgehen mit dem Mittel des Rubatos. Die Musik bleibt so im Fluß, und nichts von ihrer Zierlichkeit geht ihr bei ihm verloren. Weniger befriedigend ist die aufnahmetechnische Seite und ein zu starkes Oberflächenknistern. gfk

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Concerti per clavicembalo solo secondo Vivaldi e Marcello, 2. Teil: Concerto G-dur BWV 973 nach Vivaldi op. VII lib. II/2 RV 299; Concerto F-dur BWV 978 nach Vivaldi op. III/3 RV 310; Concerto G-dur BWV 980 nach Vivaldi RV 381 und RV 528; Concerto c-moll BWV 981 nach Benedetto Marcello op. I/2

Hans Ludwig Hirsch, Cembalo (von William Dowd, Paris 1978, nach Nicolas et François Blanchet, 1730) (Aufnahmeleiter Hans Jecklin; Toningenieur Pasquale Soggiu; Koproduktion mit der Associazione Internazionale Claudio Monteverdi)

Jecklin Exempla 5006 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Mit dieser zweiten Platte (die erste wurde in HiFi-Stereophonie 3/80 rezensiert) setzt Hans Ludwig Hirsch seine Aufnahme der Bearbeitungen von Konzerten fremder Meister fort, die Bach — ähnlich wie sein entfernter Verwandter Johann Gottfried Walther — im Auftrag ihres gemeinsamen Brotherrn und Schülers, des jungen Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar, zwischen 1713 und 1714 für ein Tasteninstrument verfertigte. Ob die Absicht besteht, sämtliche Transkriptionen (BWV 972—987 für Cembalo und BWV 592—597 für Orgel) einzuspielen, ist nicht bekannt. Bisher liegen jedenfalls die sechs nach Vivaldi sowie je eine nach den beiden Brüdern Alessandro und Benedetto Marcello vor; BWV 977, dessen Quelle anscheinend noch endgültiger Klärung bedarf, bleibt vorerst ausgespart, während BWV 981, dessen Vorlage 1962 identifiziert werden konnte, hier Schallplattenpremiere feiert. Dieses Werk bietet eine Vielfalt an stilistischen, dynamischen und gefühlsmäßigen Kontrasten, die die außerordentliche Wertschätzung Benedetto Marcellos durch seine Zeitgenossen verständlich macht. Interpretation und Klangqualität der Aufnahme bestätigen die von der früheren Platte hinterlassenen positiven Eindrücke. J. D.

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Klaviersonaten f-moll op. 57 „Appassionata", cis-moll op. 27 Nr. 2 „Mondschein" und c-moll op. 13 „Pathétique"

Inger Södergren, Klavier
(Toningenieur Georges Kisselhoff)

Calliope CAL 1683 (Harmonia mundi France)

Johannes Brahms (1833—1897)

Zwei Rhapsodien op. 79; Drei Intermezzi op. 117; Sechs Klavierstücke op. 118

Inger Södergren
(Toningenieur Georges Kisselhoff)

Calliope CAL 1679 (Harmonia mundi France)

	a)	b)
Interpretation	3—5	5
Repertoirewert	2	3
Aufnahme-, Klangqualität	9	9
Oberfläche	6	7

Als Pianistin vermag die vierunddreißigjährige Schwedin durch ihr unverklemmtes, zupackendes Spiel einiges Interesse und einige Sympathien zu wecken. Es zeigen sich auf beiden ausgezeichnet voll und naturalistisch klingenden, wenn auch nicht ohne gelegentliche Zerrungen überspielten und recht „knackig" gepreßten Platten aber auch manuelle Schwachstellen, die nicht immer mit den notorisch kniffligen Takten zusammenfallen und eher Folge des interpretatorischen Ansatzes sind, der nun allerdings höchst anfechtbar ist und eine ganze Latte von Einwänden herausfordert. Um es kurz zu machen: Was Inger Södergren in beklagenswertem und wohl irreparablem Maße fehlt, ist Sinn für künstlerische Stilisierung. Da wird ohne Rücksicht auf übergreifende Form bei jedem sich bietenden Detail ins Volle gegriffen und über dem Streben nach emotionaler Aussage Rhythmus, Spannung und runder Ton vergessen. Beide Komponisten, die ja — auf verschiedene Weise — gewiß „Klassiker" par excellence sind, werden sozusagen entklassiziert, zum Anlaß gefühligen Musizierens versimpelt. Diese Deklassierung geschieht in jeweils verschiedenem Grade. Gegen einzelne Beethoven-Sätze, etwa den Anfang der „Pathétique" oder das „Mondschein"-Adagio, habe ich kaum etwas einzuwenden, andere zeigen in wechselnder Häufigkeit merkwürdig unproportionierte und unkonzentrierte rhythmische oder dynamische Ausfälle oder Ausbrüche. Den negativen Höhepunkt bildet das völlig aus der Fasson geratene, wabernde Schluß-Presto aus Beethovens cis-moll-Opus: Da klingt's wirklich nur noch, als habe eine höhere Tochter aus der Provinz „all ihr Gefühl" in die Musik legen wollen. ihd

Franz Schubert (1797—1828)

a) Moments musicaux D. 780; Allegretto c-moll D. 915; Menuett cis-moll D. 600; Trio E-dur D. 610

Théodore Paraskivesco, Klavier
(Aufnahme: Georges Kisselhoff, Oktober 1978; Galvanik und Pressung: CIDIS)

Sarastro SAR 7925 (45 UpM) 29 DM
(Le Connaisseur, Karlsruhe, Waldstr. 62)

b) Sonate c-moll D. 958; Drei Klavierstücke D. 946

Gisela Ungerer, Klavier
(Aufnahme: Jakob Stämpfli, Juni 1980)

Jecklin 191

	a)	b)
Interpretation	8	5
Repertoirewert	4	1
Aufnahme-, Klangqualität	10	5
Oberfläche	8	8

Daß sich hinter den oben genannten Zahlen für den interpretatorischen Wert der Platten — wie in jedem formulierten Urteil — mehr wertende Mutmaßungen als Tatsachenbehauptungen verbergen, belege ich kühn mit der Aussage, ich hätte mit gewissem Grund die 8 auch Gisela Ungerer und die 5 Théodore Paraskivesco zuordnen können. Daß ich dem 1940 geborenen Rumänen gegenüber seiner Schweizer Kollegin so deutlich den Vorzug gab, hat (fast) ausschließlich medientechnische Gründe. Hört man nämlich beide Platten nacheinander ab, so scheinen sie aus verschiedenen Welten zu kommen: Die in der bei Bern gelegenen Kirche von Reutingen gemachte Jecklin-Aufnahme klingt verwaschen, eng, undeutlich, entfernt, zudem hat sie — da geht es in die Beurteilung der musikalischen Seite hinein — so gut wie keine Dynamik oder besser: keine dynamischen Zwischenstufen; es gibt eigentlich nur laute und leise Stellen, und in dieser sicherlich von der Interpretin nicht (oder zumindest nicht allein) zu verantwortenden Simplizität liegt eine Verkleinerung der Musik vor, wie sehr Gisela Ungerer auch im Verfolg anderer Parameter um Differenzierung bemüht sei.
Bei der in Kunstkopfstereophonie aufgenommen und mit 45 Umdrehungen abzuspielenden Sarastro-Platte dagegen meint man, ein Klavier im eigenen Zimmer zu hören. Hier erklingt die Musik so gemeißelt, daß im Tiefbaß die mechanischen Geräusche der getretenen Pedale störend hörbar werden (aber wirklich nur im Tiefbaß). Ansonsten hat der Klavierklang eine Natürlichkeit und Plastizität, die ich noch über die digitale DHFI-Aufnahme mit Beethovens „Appassionata" setze. Hinzu kommt, daß der rumänische Pianist sehr sorgfältig spielt, so daß die Aufnahme für jemand, der an Musik auch den sinnlichen Transport schätzt, eine fast überwältigende Wirkung hat. Nicht, daß die Platte in irgendeiner Weise spektakulär, manipuliert sei: Sie bringt einfach den Klavierklang in seiner ganzen Natürlichkeit und Dynamik ins Hörzimmer. Das sollte man sich (heute) leisten und gönnen.
Preßtechnisch liegen die Platten auf etwa gleichem Niveau, zumindest in bezug auf Nebengeräusche. Die französische Sarastro-Platte enthält (in dem nur französischen Begleittext) den Hinweis, aufgrund unterschiedlicher Temperaturen könne eine Plattenverwellung eintreten, die zurückgehe, wenn die Platte ein paar Tage lang gleichbleibender Temperatur ausgesetzt werde. Die Probe aufs Exempel habe ich zu machen versucht: mit der völlig verwellten Jecklin-Platte. Leider ging der Versuch erfolglos aus. Auch musikalisch stehen beide Platten in einem ausgeprägten Spannungsverhältnis zueinander. Die Schweizer Pianistin, eine Meisterschülerin Alfred Brendels, versucht, die späten Werke in ihrer Abgründigkeit durch Tempoverbreiterungen einzufangen; ihr rumänischer Kollege ist dagegen auf eine eher untertreibende, vielleicht sogar ein wenig unpersönliche Gestaltung aus. Interessant ist seine Aufnahme (mit nur je etwa 15 Minuten Spieldauer pro Seite) durch die Koppelung des archaisch-finsteren Menuetts cis-moll D. 600 mit dem erstaunlich gut dazu passenden Trio E-dur D. 610. U. Sch.

Claude Debussy (1862—1918)

Image I und II; Children's Corner

Claude Helffer, Klavier
(Aufnahme: Pierre Studer, 1972)

Harmonia mundi France HM 954 25 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Claude Helffers Aufnahme kam in Frankreich kurz nach derjenigen Benedetti Michelangelis heraus, und trotz des Wohlwollens, das ihr jenseits des Rheins begegnete, hält sie der übermächtigen Konkurrenz nur momentan stand. Die Vorteile von ABMs DG-Aufnahme beginnen bei der Klangtechnik. Die französische Aufnahme ist etwas verfärbt im Klang, zudem im Baßbereich mulmig und bei dynamischen Spitzen im Diskant nicht ganz sauber. Auch interpretatorisch geht der Vergleich klar zugunsten Benedetti Michelangelis aus, da Claude Helffer relativ pauschal spielt. Das gilt besonders bei der Abstufung geringer Lautstärkegrade, wenn auch mit dem einmal absurden Ergebnis einer totalen Gegensteuerung. In „Hommage à Rameau" beginnt Helffer den zweistimmigen Satz nicht im vorgeschriebenen pp, sondern in einfachem Piano; wenn sich nach vier Takten die Diskantstimme in drei (p) und der Baß in vier Stimmen (pp) auflöst, wird Helffer so leise, daß man die Stimmen nicht mehr wahrnimmt. Überhaupt ist er in der klangfärberischen Auseinandersetzung der Stimmen ABM deutlich unterlegen, man höre zum Vergleich etwa „Cloches à travers les feuilles" aus dem zweiten Images-Band, wo ABM den vierstimmigen Satz ungleich deutlicher zum Klingen bringt. Und wenn es um musikalischen Humor geht, in „Golliwogg's cake walk", ist der so bierernste ABM seinem französischen Kollegen weit überlegen. Da gibt es nicht viel zu wählen zwischen beiden Platten. U. Sch.

Sergej Prokofjew (1891—1935)

Klaviersonaten Nr. 6 op. 82 und Nr. 3 a-moll op. 28; Sarkasmen op. 17

Staffan Scheja, Klavier

BIS LP-155 Stereo (Disco-Center) 23 DM

Interpretation	8—9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Nach Gawrilow, Berman und Zeltzer endlich ein Prokofjew-Recital, das auf die gängigsten Titel verzichtet, statt dessen die dritte und die sechste Sonate herausstellt und mit den (zumindest auf Platten ebenfalls recht schwach repräsentierten) „Sarkasmen" kombiniert: Das ist schon an sich erfreulich. Aber auch die Wiedergabe hat Meriten. Staffan Scheja, der 1950 geborene, früh bekannt gewordene und jetzt in New York lebende Schwede ist ein tadelloser Pianist von schlanker Präzision in Ton und Gestaltung. Musikalisch scheinen ihm klangliche und expressive Extrembereiche weniger zu liegen. Die lyrischen Passagen der Kompositionen sind schön ausgespielt, die motorischen oder quirligen Stellen dagegen wirken nicht bis an die Grenzen des Möglichen geschärft. Da ist Petrow sehr viel unerbittlicher und prägnanter, und auch Zeltzer bietet in seiner Einspielung des Opus 17 mehr Farben und Differenzierung. Auszehrungserscheinungen auf Grund dieses eher sportlich-eleganten als fanatischen Einstiegs zeigt allerdings nur ein Satz, das Finale der sechsten Sonate, das unter Schejas Händen einen etwas matten Eindruck macht. Im ganzen ein zügiger, leicht distanzierter, aber keineswegs einseitiger Zuwachs der Prokofjew-Diskographie. Klanglich zeigt die Einspielung das typische BIS-Bild: fülliger und etwas „bassiger" Sound, in dem die flächig-räumliche Totale dominierender hervortritt als die Prägnanz des Einzeltons. ihd

Klaviervariationen der Romantik

Schubert: Impromptu B-dur op. 142 Nr. 3 — **Schumann:** Abegg-Variationen op. 1 — **Chopin:** Variations brillantes op. 12 — **Brahms:** Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24

Barbro Jansson, Klavier

Impression 31350 2

Interpretation	5—7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Diese Platte der Deutschen Buch-Gemeinschaft gefällt mir weit weniger als das Vorgängerprogramm mit klassischen Variationen (HiFi-Stereophonie 12/79). Zwar spielt die Schwedin auch diese vier Werke — drei von ihnen sind Standards der romantischen Klaviermusik — sehr schön „musikalisch", mit Sinn für formale und klangliche Rundung. Aber sie geht die Musik doch auch recht beschaulich (und manuell nicht immer ganz abgeklärt) an, mit einer ins Nachdenklich-Nachgiebige generalisierten Spielweise, die vor allem die Händel-Variationen entschieden zu idyllisch, genrehaft und vereinzelt wirken läßt. Ton und Dynamik sind recht schmal, und der Eindruck eines hübschen Damenklaviers wird noch ver-

stärkt durch eine nivellierende Aufnahmetechnik und eine schwache Aussteuerung. Einige Oberflächenstörungen. ihd

Robert Schumann (1810—1856): Symphonische Etüden op. 13; Arabeske op. 18 — **Maurice Ravel (1875 — 1937):** Forlane aus „Le tombeau de Couperin" — **Claude Debussy (1862—1918):** La plus que lente — **Isaac Albéniz (1860—1909):** Navarra

Artur Rubinstein, Klavier

RCA RL 13 850 AW	26 DM
Interpretation	7—10
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Die vier „Zugabestücke" dieser dritten Erstveröffentlichungsplatte der RCA mit archivierten Rubinstein-Aufnahmen sind alle schon in älteren Einspielungen (und im Falle der „Arabeske" zusätzlich noch in einer jüngeren) bekannt, was nicht heißen soll, daß sie überzählig wirken. Seinen Zugabefavoriten „Navarra" spielte der vierundsiebzigjährige Rubinstein musikalisch nicht ganz so großzügig wie in der 1929er Version (EMI), aber auch nicht so großzügig im Umgang mit den Noten, von denen damals eine erkleckliche Zahl unter den Tisch fiel. Die beiden Stücke der „Impressionisten" sind in perfektem Legato und bester Klangbalance gespielt, und die „Arabeske" hat mich in dieser Version durch ihren schlichten und verinnerlichten Ton stark beeindruckt; leider konnte ausgerechnet hier die Technik akustische Schönheitsfehler in Form von zwei kurzzeitigen Tonhöhenschwankungen nicht vermeiden.
Das Hauptwerk der Platte, Schumanns op. 13, ist dagegen eine Rubinstein-Premiere. Sie stammt — ebenso wie „Arabeske" und „Navarra" — aus den Mitschnitten der legendären zehn Carnegie-Hall-Konzerte vom Herbst 1961, von denen Rubinstein unmittelbar nach Aufzeichnung nur eine kleine Auswahl von Stücken Prokofjews, Szymanowskis, Villa-Lobos' und Debussys freigegeben hatte — ihm schienen die Konzerte für eine Veröffentlichung im ganzen zu fehlerhaft ausgefallen, weil er gespielt habe „wie in alten Tagen, aus Herzenslust und ohne Rücksicht auf Finessen". Was die Symphonischen Etüden angeht, so ist dem durchaus nicht zuzustimmen: Kleine Unebenheiten im Pianistischen werden durch die enorme konzertante Routine des Pianisten sofort kompensiert, und viele Einzelheiten zeigen eine sehr feine interpretatorische Beleuchtung des Notentextes. Was dieser Einspielung allerdings ein bißchen fehlt, ist die tonliche und architektonische Sieghaftigkeit, die man als ein Rubinstein-Charakteristikum zu nehmen gewohnt ist: Ähnlich wie bei seiner „nachgelassenen" Einspielung der C-dur-Fantasie (siehe HiFi-Stereophonie 7/80) vermißt man etwas den großen darstellerischen Brückenschlag vom ersten bis zum letzten Ton, vor allem das Finale wirkt streckenweise nicht sonderlich spontan und (Coda!) eher etwas hölzern als titelgerecht symphonisch: Ein wenig kratzt auch diese aus „gehorteten" Beständen herausgegebene Aufnahme am strahlend optimistischen Image des glücklichen großen alten Mannes. ihd

Recital Vladimir Horowitz

Schumann: Fantasiestücke op. 111; Zwei Nachtstücke aus op. 23 — **Mendelssohn Bartholdy:** Scherzo a capriccio fis-moll — **Rachmaninow:** Klaviersonate Nr. 2 b-moll op. 36

Vladimir Horowitz, Klavier
(Produktion: John F. Pfeiffer, 1980)

RCA RL 13 775 AW	26 DM
Interpretation	7—10
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	5—8
Oberfläche	9

Dieser Mitschnitt von Horowitz-Konzerten des Jahres 1980 hat buchstäblich zwei Seiten. Die in der Bostoner Symphony Hall im April aufgenommenen Werke von Schumann und Mendelssohn sind ein Musterbeispiel dafür, wie Musik auf Platte nicht klingen soll: verfärbt, hallig, verschwimmend. Nun ist es unbestreitbar, daß der sozusagen in einem harmonischen Loch untertauchende Schluß des ersten von Schumanns späten Fantasiestücken (und Horowitz nimmt sie wirklich so ernst, wie es sein sollte!) durch die sinistre Klangtechnik in einer schon wieder legitimen Weise dämonisiert wird; aber die unentschiedene Klangfärbung von Ober- und Mittelstimme im dritten Stück aus op. 23 gerät zu einem „Nächtlichen Gelage" im rein malerischen und nicht musikalischen Sinn, der kanonisch geführte Mittelteil im Schlußstück von op. 23 hat nicht den nötigen Kontrast zu den vorangegangenen Stürmen, und Mendelssohns Staccato-Etüde im fis-moll-Scherzo wirkt geradezu verwaschen. Das alles ist nicht dem Pianisten anzulasten, da Horowitz durchaus magische Klänge hervorbringt, sondern der Klangtechnik, die über die Musik letztlich nur Mutmaßungen zuläßt. Besser steht es um die in der New Yorker Avery Fisher Hall aufgenommene Rachmaninow-Sonate (in der eigenen, vom Komponisten abgesegneten Version des Pianisten). Aber eben diese Fassung liegt bei CBS in einer Studioproduktion vor; der ich insgesamt den Vorzug gebe. U. Sch.

Ewa Poblocka — Klaviermusik von Beethoven, Scarlatti, Chopin

Beethoven: Klaviersonate Es-dur op. 31 Nr. 3 — **Scarlatti:** Sonaten d-moll K. 9 und C-dur K. 513 — **Chopin:** Nocturne fis-moll op. 48 Nr. 2; Andante spianato und Grande Polonaise brillante Es-dur op. 22

Marifon 47 982 OK (Gruner + Jahr)

Interpretation	7—8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Noch vor dem Mitschnitt des Münchner Konzerts von Ewa Poblocka, den die Deutsche Grammophon in ihrer Concours-Serie herausbringen will, veröffentlichte das Gruner + Jahr-Label Marifon eine im Studio produzierte Recitalplatte mit der vierundzwanzigjährigen Polin. Sie bietet eine erfreuliche Begegnung, denn hervorstechendes Merkmal des Spiels von Ewa Poblocka, die zur Spitzengruppe des Chopin-Wettbewerbs 1980 gehörte, ist eine wie selbstverständliche Harmonie des Manuellen mit einer feinsinnig steuernden Musikalität. Charakteristisches Merkmal dieses Recitals — ich sage bewußt nicht: dieser Pianistin, denn es gibt Beispiele genug, in denen die Aufnahmetechnik aus einer Tigerin ein Kaninchen gemacht hat — ist seine kammermusikalische Intimität: Man bekommt hier auf sehr unprätentiöse und unplakative Weise, ohne Donnerallüre und pathetische Gestik Musik zu hören. Eher ist eine scheue Nachdenklichkeit, ein permanentes „Hineinhören" in die Musik festzustellen. Dies bekommt am besten dem nicht ganz einfach zu gestaltenden fis-moll-Nocturne Chopins, dem Andante spianato und auch den beiden pastoralen Sonaten Scarlattis. Das letzte Werk aus Beethovens Opus-31-Trias wirkt durch schlanke Tongebung eher damen- als herzhaft, Chopins virtuose Polonaise ist locker, flexibel und stilistisch durchaus richtig als Werk der Frühromantik gespielt, läßt es bei aller schönen Musikalität aber doch an brillantem Zugriff und unbedingtem Einsatz fehlen. Anscheinend ein mehr lyrisches als stürmisches Klaviertemperament — sofern (siehe oben) der aquarellhafte Klavierklang nicht täuscht. ihd

---

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Kammermusik

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Suiten für Violoncello solo Nr. 1 G-dur und Nr. 3 C-dur BWV 1007 und 1009

Hans-Eberhard Dentler, Violoncello
(Aufnahmeleitung und Technik: Ulrich Kraus)

Calig CAL 30 485	23 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Die Biographie fordert Respekt: ein ausgebildeter und promovierter Mediziner, der danach jede ärztliche Tätigkeit aufgibt, um nur noch Cello zu spielen, wozu er sich vorher und parallel die nötigen Kenntnisse bei Siegfried Barchet und Pierre Fournier geholt hatte. Doch was die Interpretation der beiden Bach-Solosuiten angeht, so läßt sich eine ähnlich strikte Konsequenz dort nur partiell registrieren. In der Tonbildung versagt sich Dentler zwar — wohl als historisierendes Ingredienz — jedes kraftvolle sonore Ausspielen (er orgelt nicht wie Casals, baut keine Klangmuster wie Fournier, deutet aber auch nicht aus wie Mainardi), sondern scheint mit flüchtigem Strich, nahe am Flautando, eher Gambencharakter imitieren zu wollen. Jedoch herrschen im Bereich von Rhythmus, Artikulation und Tempostetigkeit nicht dieselbe Strenge und dieselbe Nähe zu Bachs Text oder Zeitstil. Da werden Dauernwerte (Ton oder Pause) mißachtet, agogisches Auf und Ab (auch unmotiviert) zugelassen, analoge Stellen nicht als Sequenz aufgefaßt, Zäsuren eingelegt, metrische Verschiebungen geduldet, arpeggierte Akkorde beliebig behandelt (bald vor, bald auf die Zählzeit gebrochen) usw.
Immerhin hat man es wohl mit einem denkenden Musiker zu tun, der sich bei all dem etwas überlegt hat — nur läßt sich der gemeinsame Nenner nicht finden. Lediglich daß Dentler sehr sauber intoniert, trotz der Strichflüchtigkeit den Eigenklang seines Vuillaume-Cellos überzeugend ins Spiel bringt und jeweils die Wiederholungen der zweiten Satzteile (inklusive Menuett bzw. Bourrée) wegläßt, das läßt sich klar feststellen. Und noch etwas: daß er einen panegyrischen Plattentext wie den hier abgedruckten („... es scheint, als ob die Sonnenstrahlen in ihm die optimale Linse gefunden hätten, sich selber zu verwirklichen...") eigentlich hätte verhindern sollen.
U. D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello A-dur KV 581; Allegro für Klarinette, Bassetthorn, Violine, Viola und Violoncello F-dur (Fragment) KV 580b (ergänzt von Gerhard Maß); Rondo für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello A-dur (Fragment) KV 581a (ergänzt von Otto Bach)

Divertimento Salzburg (Kurt Birsak, Klarinette; Jann Engel, Bassetthorn; Annegret Diedrichsen, Angelika Hagen, Peter Lefor, Violine; Karl Schatz, Viola; Max Engel, Violoncello)
(Aufnahmeleitung: Gottfried Kraus, Wolfgang Danzmayr; Technik: Josef Sladko)

Claves D 8007 (Disco-Center)	26 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Das Ensemble Divertimento Salzburg musiziert, wie es der Taschentext anmerkt, auf Originalinstrumenten. In diesem Zusammenhang sei noch einmal nachdrücklich darauf verwiesen, daß diese Praxis in unserer Zeit in bezug auf die Klarinette unsinnig ist:

Die Klarinettisten zu Mozarts Zeiten bliesen nämlich mit umgekehrtem Mundstück, d. h. mit dem Rohrblatt nach oben. Dieses „Übersichblasen" ist eine Technik, die kein Klarinettist mehr beherrscht. Wenn heute, wie bei der vorliegenden Platte, ein Klarinettist oder Bassetthornist auf alten Instrumenten oder deren Kopien bläst, setzt er nicht original an. Der Rest ist Fingerartistik, hat jedoch mit Originalklang nichts zu tun: Das Spielen auf einem Instrument mit wenig Klappen verlangt lediglich, wenn man von der heutigen Klarinette kommt, entsprechende Übung auf dem manuellen Sektor. Aber offensichtlich trifft das im Fall der hier verwendeten Rekonstruktion der Stadlerschen „Bassettklarinette", die bis zum notierten c reicht, auch nicht zu: Das auf der Plattentasche abgebildete Instrument ist mit der vollen, heute üblichen Mechanik versehen: eine ärgerliche Irreführung des Plattenkäufers mit einer „Masche", die einfach als unseriös zu bezeichnen ist. Als Pluspunkte zählen da lediglich, daß diese Aufnahme die meines Wissens zur Zeit einzige Version des Quintetts KV 581 im vermutlichen Urzustand für die erwähnte „Bassettklarinette" hören läßt und daß das A-dur-Rondo als Novität in den „Bielefelder" einzieht. Das rechtfertigt den Kauf jedoch kaum, da alle Beteiligten nicht über interpretatorisches Mittelmaß hinauskommen: Der Klarinettist Kurt Birsak bläst zwar tonlich sehr schön weich, jedoch mit unschönem Staccato und mit bisweilen aus dem Zusammenhang herausplatzenden Tönen. Die Primgeigerin Annegret Diedrichsen klingt oft recht bemüht und nicht immer intonationsrein (Trio I in KV 581). Grobe sachliche Fehler enthält der Taschentext: Gottfried Kraus bezieht sich hier auf das Klarinettenkonzert KV 522, das im Februar 1788 uraufgeführt worden sei. Das entschuldigt nicht einmal der Druckfehlerteufel: Mozarts einziges Klarinettenkonzert entstand kurz vor seinem Tode, er trug es am 28. September 1791 in sein Werkverzeichnis ein, im Köchelverzeichnis wird es unter der Nummer 622 geführt. Ho. Ar.

Franz Schubert (1797—1828)

Streichtrios B-dur D. 581 und B-dur D. 471 (unvollendet); Sonate für Arpeggione und Klavier a-moll D. 821 (Cellofassung)

Les Musiciens (Régis Pasquier, Violine; Bruno Pasquier, Viola; Roland Pidoux, Violoncello; Jean-Claude Pennetier, Klavier)

Harmonia mundi France HM 1035

Interpretation	8/7
Repertoirewert	8/5
Aufnahme-, Klangqualität	9/8
Oberfläche	8

Das Schubert-Jahr 1978 hat — gerade im Bereich der Kammermusik — etliche Lücken gefüllt, und so trifft diese französische Neuaufnahme sowohl bei den Trios wie bei der Arpeggione-Sonate auf ein wohlbestelltes Feld. Insbesondere die Sonate ist — in der Cellofassung — etliche Male eingespielt worden, und bei solchen maßstabsetzenden Produktionen wie denjenigen mit Rostropowitsch / Britten, Fournier / Fonda oder den Sellheims kann die vorliegende, vielfach allzu verzärtelt-romantische, zu Tempoexzessen neigende Neuproduktion nicht mithalten, auch wenn in spieltechnischer Hinsicht überaus solide gearbeitet worden ist und die Klangbalance zu überzeugen vermag. Ernster zu nehmen sind da schon die Streichtrios — zum einen, weil hier — mit dem Trio Lautenbacher / Koch / Blees — lediglich eine Standardeinspielung zum Vergleich steht, zum anderen, weil insbesondere der Geiger Régis Pasquier ein sehr viel strukturbetonteres Schubert-Bild zu vermitteln sich bemüht und auch seine Kollegen dazu anhält. Das ist mit Überlegung und Sorgfalt gemacht, da stimmen die Tempi und die dynamischen Relationen. Da die Aufnahmetechnik präzise gearbeitet hat und die Pressung weitgehend einwandfrei ist — von einem wohl als Einzelfall zu betrachtenden nadelquälenden Kratzer auf der A-Seite abgesehen —, kann die Aufnahme durchaus empfohlen werden. Die umfangreiche, dreisprachige Textbeilage allerdings ist verhältnismäßig schlampig redigiert und übersetzt (der deutsche Text ist auf Strecken hin mißverständlich oder tendiert zum blühenden Blödsinn, die Notenbeispiele sind oft unvollständig). W. K.

Frédéric Chopin (1810—1849)

Sonate für Violoncello und Klavier g-moll op. 65; Polonaise brillante C-dur op. 3; Grand Duo concertant (Variationen über „Robert le Diable")

Friedrich-Jürgen Sellheim, Violoncello; Eckart Sellheim, Klavier
(Tonmeister Richard Hauck; Toningenieur Teije van Geest)

CBS 73 962 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Sicher war Chopin nach psychischer Struktur und kompositorischem Ansatz kein genuiner Kammermusiker, sondern eher einer vom Typ der romantischen Egomanen. Und daß es in seinem ganz aufs Klavier konzentrierten Oeuvre die Duokompositionen mit Violoncello auf eine respektable Dreizahl gebracht haben, ist nur dem Zufall sowie der engen Freundschaft mit dem französischen Cellisten Auguste Franchomme zu verdanken. Der Zufall hatte ihn 1829 auf dem Gut der Radziwills in Antonin für den cellospielenden Fürsten und dessen Tochter Wanda — „es ist eine wahre Wonne, ihr die zarten Fingerchen" (beim Klavierspielen) „zurechtzurükken" — eine Polonaise schreiben lassen, „schimmernder Tand für den Salon, für die Damen". Danach folgten in den ersten Pariser Jahren die Variationen über Meyerbeers damals enthusiastisch gefeierten „Robert le Diable" für und mit Franchomme (der in der Erstausgabe als Mitkomponist figurierte); und in den letzten Lebensjahren (1845/46), nach langer Celloenthaltsamkeit, entsteht für das letzte öffentliche Auftreten (mit Franchomme) und als letztes selbstgezähltes Opus die g-moll-Sonate op. 65, bereits unverkennbar mit Spätstilzügen.
Jedenfalls läßt sich von einem „Gesamtwerk für Violoncello und Klavier", wie's das Plattencover tut, nur schwerlich reden. Gleichwohl setzen die Brüder Sellheim ihren ganzen Spiel-Elan, ihr Können und ihre Ausdrucksintensität ein, um den drei Stücken, zumal der Sonate als einzigem Nicht-Gelegenheitswerk, zu musikalischem Stand zu verhelfen. Und das Ergebnis zeigt vollauf, daß sich diese Mühe eines nachdrücklichen Ernstnehmens lohnt. Gleich der ausgreifende erste Sonatensatz, der bei der Uraufführung übrigens auf Chopins selbstkritischen Wunsch nicht gespielt wurde, erhält durch Absetzen seiner elegischen Melodik von dem drängenden Gestus seines Hauptthemas innere Gliederung, sprechende Polarität. Nur macht sich manchmal schon dabei, mehr noch bei den anderen Sätzen und Stükken, eine Neigung zu überhöhendem Nachzeichnen bemerkbar, die für kurze Momente beim Cellisten zu emphatisch überbesetzten Akzentuierungen führt, ohne die Linie sich aus eigener Kraft weiterentwikkeln zu lassen, und beide Spieler leicht in die oberen Dynamikbereiche treibt, ohne den Piani rechte Aussagemöglichkeiten zuzutrauen. Haben sich da Podiumsmanierismen eingestellt, auf die nun das Mikrophon empfindlich reagiert? Oder hat dazu nur Chopins fraglos konzertanter Stil verleitet? Jedenfalls waren solche antikammermusikalischen Spielambitionen bei den bisherigen Sellheim-Platten nicht zu bemerken. — Die Aufnahmedisposition ist dagegen wie bei den Vorgängerplatten vorzüglich, während auf dem Herstellungsweg einige störende Vorechos dazugekommen sind. U. D.

Béla Bartók (1881—1945)

Streichquartette Nr. 1 op. 7 (1908), Nr. 2 op. 17 (1917), Nr. 3 (1927), Nr. 4 (1928), Nr. 5 (1935), Nr. 6 (1939)

Tokyo String Quartet (Koichiro Harada und Kikuei Ikeda, Violine; Kazuhide Isomura, Viola; Sadao Harada, Violoncello)
(Produzenten Steven Paul, Cord Garben; Aufnahmeleiter und Tonmeister Steven Paul, Jobst Eberhardt, Wolfgang Stengel, Karl-August Naegeler, Edward Graham)

DG 2740 235 (3 LP)

Interpretation	9—10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9—10
Oberfläche	9

In den bislang vorgelegten Plattenaktivitäten im Bartók-Jahr 1981 zeichnet sich die Deutsche Grammophon gegenüber anderen Firmen positiv aus. Bezeichnend allerdings, daß ihr Rekurs auf Ferenc Fricsay (Orchesteraufnahmen) und Andor Foldes (Klavierstücke) einen Mangel an sachkundigen Bartók-Interpreten heute signalisiert — zumindest im Westen. Da überrascht es nicht einmal, daß die Firma für den Plan einer Einspielung der sechs Bartók-Streichquartette nicht das LaSalle-Quartett gewinnen konnte (von dem man doch am ehesten den Versuch einer Neuorientierung hätte erwarten können), sondern auf die japanischen Musiker des Tokyo String Quartet zurückgriff. Nun ist das, gerade in Sachen Bartók, keineswegs als Ausweg in die zweite Wahl zu verstehen, da die Tokyoter mit ihrer Einspielung der Quartette Nr. 2 und 6 im Jahre 1977 sich als ungewöhnlich kompetent erwiesen hatten. Was Wulf Konold in HiFi-Stereophonie 2/78 zu dieser Aufnahme sagte, kann ich nur unterschreiben, und die nun vorliegende Gesamtaufnahme bestätigt die überaus positiven Eindrücke von damals. Das gilt um so mehr, als die Einspielung nicht in einem Zuge entstand und wohl auch nicht an ein und demselben Ort; dennoch sind die Klangunterschiede zwischen den einzelnen Platten minimal, und abgesehen von vernachlässigbaren Klangverdickungen ist ein Höchstmaß an Transparenz und Dynamik gehalten worden. In der Beziehung unterscheidet sich die Neuaufnahme merklich von der älteren des Juilliard String Quartet (CBS), die immer noch keineswegs veraltet, doch einen insgesamt gedämpfteren Eindruck macht (hinzu kommt ein durchgehendes Bandrauschen). Geht man beim Vergleich in Einzelheiten, so gibt die größere Dynamik und Präsenz der DG-Aufnahmen der Musik eine festere, unvermitteltere und damit auch härtere Struktur. Das fällt vor allem im vierten Quartett auf, wo der Einsatz unklassischer Strich- und Zupfarten ungleich prägnanter als in der CBS-Aufnahme wirkt. Die größere Transparenz macht zudem die partiellen Akkordverdichtungen zu Klangtrauben sehr viel besser nachvollziehbar, und ein dritter Vorteil der Neuaufnahme liegt in der peniblen Beachtung von Bartóks Metronomisierung. Im Vergleich zwischen beiden Aufnahmen hat man immer wieder den Eindruck, als hätten die Juilliards in den sechziger Jahren die mittleren Werke doch ein wenig in Richtung auf das erste und letzte Quartett harmonisiert. Klassizität im Sinne von sorgfältig arrangierten Übergängen wird man bei den Tokyotern nicht finden; sie spielen mit einer Härte und scheinbaren Kälte, die nicht nur der formalen Bogentechnik des vierten Quartetts entspricht (wenn ich dieses Werk als Pars pro toto noch einmal erwähnen darf), sondern auch dessen Nachwirkung in Bruitismen der post-seriellen Musik (Ligeti, Penderecki) schroffer vermittelt, als es bei den Juilliards der Fall war. Beim sechsten Quartett allerdings liegen die Dinge anders, da dort die Juilliards den Trauerrand der Musik mit größerer farblicher Differenzierung ausmalen, und im dritten fällt es mir schwer, einem der beiden Ensembles den Vorzug zu geben — ein größeres Lob kann man der Neueinspielung, die auch preßtechnisch hochwertig ist, kaum aussprechen. U. Sch.

Krzysztof Meyer (geb. 1943)

Streichquartette Nr. 4 op. 33 (1974) und Nr. 5 op. 42 (1977)

Wilanow-Quartett
(Produktion RIAS Berlin; Aufnahmeleiter Klaus Bischke)

Pro Viva ISPV 101 (Deutsche Austrophon)

Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Es wird höchste Zeit, daß dieser polnische Komponist auch im deutschen Schallplattenangebot erscheint. Und daß sein Lehrer Krzysztof Penderecki nun der Veröffentlichung von zwei Streichquartetten Meyers ein empfehlendes Grußwort mitgegeben hat, verweist eigentlich auf diese (weshalb auch immer eingetretene) Verspätung. Andererseits birgt die hinweisende Vorstellung freilich auch die Gefahr, daß man nun beim „Schüler" (der das im direkten wie im übertragenen Sinn schon lange nicht mehr ist) die angeblichen Spuren des „Meisters" heraushört. Da wären aber tatsächlich — mindestens ebenso stark, wenn nicht noch nachhaltiger — Einflüsse von Lutoslawski oder eines sozusagen „aufgeklärten Klassizismus" zu entdecken, wie er bei Meyer durch seine (für polnische Komponisten nahezu traditionellen) Abschlußstudien bei Nadia Boulanger in Paris und seine intensive Beschäftigung mit dem Werk von Schostakowitsch (über den er eine Biographie schrieb) angeregt worden sein mag. Und als Ergebnis von alledem resultiert eben erst in zweiter Linie neupolnische Klangfarbenkomposition unter Einschluß von Geräuschhaftem und primär ein Sinn für durchaus eigenständige Formenarchitektur.
So entwickelt Meyer beispielsweise in seinem vierten Streichquartett ein Konzept, das die in sich ruhende Symmetrie der dreisätzigen Anlage mit den vorantreibenden Energien einer progredierenden Entwicklung verbindet: Im „Praeludio interrotto", dem ersten Satz, wird die sehr faßliche Auseinandersetzung zwischen gespannter Akkordik und lokker hingetupfter Lineatur auf dem Höhepunkt abgebrochen, nämlich nach einem Fugato-Mittelteil die erwartete Reprise ausgespart; erst öffnet sich nun die schwebende Szene des zweiten Satzes, eines „Ostinato" mit jambischem Pizzicato-Kontinuum in höchsten Höhen (hinterm Steg gezupft) und lädt sich nach zart andeutendem Beginn allmählich mit Farbe, Aktion und Bedeutung auf, so daß „Elegia e conclusione" an dritter Stelle dann als die nachgelieferte, aber entscheidend variierte Reprise einen ganz anderen Sinn bekommt; sie ist keine Wiederholung oder Rückerinnerung, sondern gewissermaßen eine durch Erfahrung bereicherte Konstatierung auf neuem, gänzlich verändertem Niveau.
Auch das fünfte Streichquartett — Meyer bevorzugt die herkömmlichen Gattungsbegriffe und reiht in seinem Werk Symphonien, Solokonzerte, Streichquartette und Klaviersonaten abwechselnd in stets fast gleicher Zahl (so daß es jetzt in jeder Sparte fünf Einzelstücke gibt) — orientiert sich in seinen fünf Teilen an einer umgesetzten Bogenform, nur wird da das konzertierende, oft vorrangig behandelte Cello zum miterlebenden, emotional aufschlüsselnden Romanhelden. Diese expressive „Ichhaftigkeit" eines vorab formal genau disponierten Ablaufs hat das ausführende Wilanow-Quartett hier wie beim Schwesterwerk sehr gut erfaßt und mit Können, Klangsinn und Engagement zu großer Eindringlichkeit gesteigert: zur Vergegenwärtigung einer Musik, die ästhetisches Objekt und redende Selbstbekundung in einem ist. U. D.

Duo Graf / Goergen, Cello / Klavier

Frédéric Chopin (1810—1849): Sonate g-moll op. 65 — **Igor Strawinsky (1882—1971):** Suite italienne — **Bohuslav Martinů (1890—1959):** Variationen über ein slowakisches Thema

Daniel Robert Graf, Violoncello; Viviane Goergen, Klavier
(Toningenieur Heinz Klein)

FSM Aulos 53548 — 22 DM

Interpretation	6/5
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Wie bei der ersten Platte (vgl. HiFi-Stereophonie 2/80) nimmt das gepflegte kammermusikalische Zusammenspiel des schweizerisch-französischen Duos durch unaffektierte Zuverlässigkeit für sich ein. Während diese Eigenschaften bei Chopin zu einer recht profilierten Interpretation führen, die gleichwohl der massiven Repertoirekonkurrenz wegen ihrer schmaleren Dimensionierung kaum standhalten kann, fehlt es bei Strawinskys Pergolesi-Umsetzung und auch bei den Martinů-Variationen doch an technischer Überlegenheit und spielerischem Witz, um den Facetten-Reichtum und die munter-ironische, bei Martinů: sentimentumflorte, Unterhaltsamkeit richtig über die Runden und zur beabsichtigten Wirkung zu bringen. Der im ganzen etwas gedeckte Celloton (in ruhigen Sätzen durch langsames Vibrato zusätzlich gefährdet) und der unbrillante Klavierklang werden im übrigen durch die flache und etwas dumpfe Aufnahmeakustik von ihren Entfaltungsmöglichkeiten gebremst, was die Schwächen dann eher hervorhebt als verhüllt. Ordentliche Fertigung. U. D.

Harfe

Werke von Händel, Boieldieu, Spohr, Fauré und Britten

Brigitte Langnickel-Köhler, Harfe

FSM Aulos 53 545 AUL — 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Eher Begleit- denn Soloinstrument ist die Harfe, ihre Ausdrucksmöglichkeiten sind begrenzt. Barocke Musik auf einem solchen Instrument gespielt kann leicht etwas Nervtötendes bekommen. Diese Gefahr besteht hier nicht nur bei dem Händelschen Thema mit Variationen, sondern auch bei der schon etwas lockerer gewirkten Sonate von Boieldieu. Spohr stellt einen Übergang dar. Was indes aus dem Instrument wirklich zu machen ist, erkennt man an den Stücken von Fauré und insbesondere Britten, an dessen Suite die junge Harfenistin ihre Gestaltungsmöglichkeiten am überzeugendsten demonstrieren kann. Nicht ganz zuverlässig sind die Angaben auf der Plattentasche. gfk

Music for a Viol

Werke von Thomas Ford (1580—1648), John Jenkins (1592—1678), Christopher Simpson (ca. 1615—1669), Matthew Locke (ca. 1630—1677)

Wieland Kuijken, Viola da gamba; Sigiswald Kuijken, Viola da gamba und Violine; Robert Kohnen, Cembalo

Accent ACC 8014 (EMI Electrola ASD) — 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

An der englischen Musik zwischen den Elisabethanern und Purcell ist die Schallplatte bisher ziemlich achtlos vorbeigegangen. Die vorliegende Produktion erinnert an die außerordentliche Beliebtheit, deren sich die Viola und ihre verschiedenen Abarten im öffentlichen Konzertleben und in der Hausmusik zur Zeit der Restauration erfreuten. Unter den zahlreichen Notendrucken kommt wohl keinem größere Bedeutung zu als der Anleitung zur Kunst, Variationen über einem Basso ostinato zu improvisieren, die Christopher Simpson 1659 unter dem Titel „The Division Violist" herausbrachte. Den drei technisch höchst anspruchsvollen Beispielen aus dieser Sammlung stehen die beiden an österreichischen Vorbildern orientierten Fantasien des mit Simpson befreundeten Jenkins an musikalischer Substanz kaum nach. Sinnvoll ergänzt wird die Auswahl durch zwei Duette, in denen Locke kontinentale Einflüsse mit dem ihm eigenen Temperament assimiliert, sowie durch einige leichtere Stücke von Thomas Ford, der noch der vorhergehenden Generation angehört und der elisabethanischen Tradition verpflichtet bleibt. Die Brüder Kuijken spielen virtuos und sensibel.
Mit Genugtuung sei angemerkt, daß die Platte mit einem viel informativeren Kommentar versehen ist als die früheren Veröffentlichungen derselben Reihe. An der Fertigungsqualität hingegen ließe sich noch einiges verbessern. J. D.

Carl Maria von Weber (1786—1826): Grand Duo concertant op. 48 — **Gioacchino Rossini (1792—1868):** Andante con variazioni — **Paul Hindemith (1895—1963):** Sonate op. 11 Nr. 1 — **Alfred Schnittke (geb. 1934):** Quasi una sonata (1968)

Gidon Kremer, Violine; Andrej Gawrilow, Klavier
(Produzent John Willan; Tonmeister Robert Gooch)

EMI Electrola 065-03 766 — 26 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	8

Der Einsatz Gidon Kremers für seinen Freund Alfred Schnittke hat bisher nicht unter der westlichen Karriere gelitten, in die der Geiger — manchmal scheint es wenigstens so — Hals über Kopf gestürzt ist. Das etwa zwanzig Minuten dauernde Werk „Quasi una sonata", wahrscheinlich als Paraphrase von Beethovens Bezeichnung „Quasi una fantasia" gemeint, beginnt mit der hochpathetischen Geste von Stockhausens zehntem Klavierstück, atomisiert dann die akkordischen Bestandteile in langsam wachsende horizontale Bewegungsverläufe, die von der Geige — gegen den meist gehämmerten Einsatz des Klaviers — mit den verschiedensten Klangverfremdungen umspielt werden. In diese horizontalen Verläufe werden durch harmonische Ordnungsprinzipien quasi zitathafte Klänge montiert, die meist kryptisch bleiben und keineswegs jenes gefällige Collage-Prinzip erreichen, mit dem Schnittke in seinem „Concerto grosso" präpariertes Cembalo und Streicher in die dissoziative Einheit von Bach & Tango gebracht hat. „Quasi una sonata" bleibt im Gestus viel strenger, und trotz der durchführungsartigen Zusammenhänge rundet sich das Stück nicht zu einem erkennbaren Organismus — ist in der Beziehung also ein strikter Gegensatz zu den ausgesprochenen Spielmusiken, die die Platte noch enthält. Der Reiz des Ganzen liegt in der superlativischen Interpretation durch Kremer und Gawrilow, die manchmal geradezu aberwitzig wirkt. Daß man mit Rossini manchen Hörer fangen kann, ist nicht unbekannt; aber wie die beiden hier Rossini, Weber und Hindemith spielen: das nimmt den Hörer fast unausweichlich gefangen, und Alfred Schnittke profitiert davon auch — eine sinnvolle Zusammenstellung, die auch klangtechnisch vorzüglich geriet. Leider war die Oberfläche des Rezensionsexemplars nicht immer ruhig. U. Sch.

Tuba universale

Zdzisław Piernik: Dialoge für Tuba und Tonband — **Bugusław Schäffer:** Projekt für Tuba und Tonband — **Roman W. Zajaczek:** Tema cantabile con piernicazioni per tuba universale e pianoforte — **Marian Borkowski:** Vox per uno strumento ad ottone — **Elzbieta Sikora:** Il Viaggio 1 per tuba solo con pianoforte

Zdzisław Piernik, Tuba; Maciej Paderewski, Klavier
(Produzent Gerhard Narholz)

Pro Viva ISPV 102 (Deutsche Austrophon)

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Ein Ausnahme-Tubist ist der Pole Zdzisław Piernik (geb. 1942) gewiß. Er fing auf der Trompete an, studierte dann in der Hochschule Viola und Kontrabaß, komponierte auch ein bißchen und tat sich als Jazzmusiker um, ehe er sich mit sechundzwanzig ganz dem unhandlichen, metallisch glänzenden Blechblasinstrument verschrieb. Das bewahrt ihn vor jeder tubistischen Einseitigkeit und gibt seinem experimentierfreudigen Musikertum die nötigen weitgespannten Horizonte. Doch so sehr Piernik sich durch alle möglichen neuartigen Spieltechniken unter Verwendung nicht nur der verschiedensten Dämpfer, sondern auch einmontierter Extraschalltrichter und aufgesetzter Fagott- oder Saxophonmundstücke missionarisch für sein Instrument betätigt, so sehr er dabei Vorurteile und eingeschliffene Tabus aushebelt, das musikalische Resultat all dieser Extraanstrengungen ist vergleichsweise gering. Liegt das an ihm oder an den fünf hier vereinigten Stücken von zeitgenössischen polnischen Komponisten (von denen einer — Zajaczek — in der Bundesrepublik lebt und eine — nicht zu vergessen — eine Frau ist)? Jedenfalls hält der produzierbare Vorrat von schönen Baßtönen, verfremdeten Mischklängen nebst ihren hintergründigen oder skurrilen Abarten auf knapp 50 Minuten Programm nicht durch, deshalb auch die Höraufmerksamkeit nicht in der erwünschten Neugier und Spannung. Globokars Posaunenerschließungen hatten da mehr Gewicht und brachten reicheren Ertrag. Freilich bewegte man sich dabei auch noch eine Blechetage höher. U. D.

Geistliche Musik

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Motetten BWV 225—230

Tölzer Knabenchor, Leiter Gerhard Schmidt-Gaden

Philips 9500 950 26 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Das ist meines Wissens die erste Gesamtaufnahme der sechs Bach-Motetten, die mit einer einzigen Platte auskommt. Das schon ist bezeichnend für Schmidt-Gadens Interpretationsansatz. Er steht demjenigen eines Harnoncourt nicht fern, was angesichts der Zusammenarbeit der beiden im Falle des Teldec-Kantatenwerks nicht wundernimmt. Cum grano salis sucht Schmidt-Gaden Harnoncourts unorthodoxe, weitgehend auf barocken Singmanieren fußende Darstellung mit dem „Originalklang" des Knabenchors zu verbinden. Daß dieser Versuch weniger perfektioniert und virtuos ausgefallen ist, liegt auf der Hand, sind doch Bachs horrende Anforderungen ohnehin nur aus einer Zeit zu verstehen, in der das Mutationsalter der Singknaben bei etwa siebzehn Jahren lag, während heute ein Knabenchorleiter froh ist, wenn ein paar Dreizehnjährige das stimmliche und musikalische Rückgrat seines Chores bilden.
Schmidt-Gaden verzichtet auf das Instrumentarium, das heute fast allgemein für die Darstellung der Motetten herangezogen wird. Es ficht ihn auch nicht an, daß für BWV 226 originale Streicher- und Bläserstimmen existieren, die colla parte mitspielten. Er begnügt sich bei allen sechs Stücken mit einfachem Orgelpositiv- und Baßcontinuo, das den Klang kaum eigenfärbt, so daß die Wiedergaben beinahe A-cappella-Charakter tragen. Dafür lockert er den Satz mannigfach auf: Größere und kleinere Chorgruppen und Soloensembles wechseln miteinander ab. Die barocke Praxis des Alternierens von Concertisten und Ripienisten wird undogmatisch praktiziert. Hinzu kommt die Anwendung charakteristischer alter Singmanieren: Triller, Vibratotechnik anstelle des üblichen Sostenuto-Tones, entschiedene, aber unmanierierte Betonung des Rhythmischen. Außerdem läßt er in alter Stimmung singen, was gleichfalls das Klangbild entscheidend beeinflußt.
Das Ergebnis ist im ganzen überzeugend, wenn man von einigen Mängeln absieht. Schwachpunkte sind die solistisch gesungenen Stücke, in denen die Knabensolisten stimmlich nicht immer „tragen". So klingt der Alt in dem dreistimmigen Satz „So aber Christus in euch ist" aus BWV 227 überfordert, außerdem gelingen die solistisch besetzten Partien oft nicht astrein in der Intonation. Streiten kann man auch darüber, ob der Choral „Wie sich ein Vater erbarmet" aus BWV 225 in einem Hintergrund-Pianissimo gesäuselt werden soll.
Ansonsten muß jedoch die chorische Leistung imponierend genannt werden. Es wird ebenso durchsichtig wie frisch zupackend gesungen, die Anwendung alter Singmanieren gleitet nicht in Manierismus ab, der Chorklang ist durchweg intensiv, die Tempi sind sehr flüssig, aber nie überdreht. Die artikulatorischen Probleme erscheinen überzeugend gelöst. Gegenüber den üblichen „geradlinigen" Knabenchoraufnahmen der Motetten wirkt die vorliegende ungleich flexibler, phantasievoller. Die Regensburger Produktion unter Schneidt mag perfekter sein, sie ist aber auch eingleisiger. Recht gute Klangtechnik. A. B.

Michael Haydn (1737—1806)

Missa St. Aloysii

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847)

Drei Motetten op. 39

Gudrun Schröfel, Viola Wiens, Sopran; Hilke Helling, Alt; Mädchenchor Hannover, Leitung Ludwig Rutt

Leuenhagen & Paris 2891 216

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die Messe von Michael Haydn, ein typisches Gebrauchsstück für den Salzburger Dom, ist für Knabenchor gedacht. Die hier praktizierte klangliche Auflockerung durch Hinzunahme von drei Solistinnen wäre reizvoll, wenn die beiden Violinstimmen entsprechend der Größe des Chores chorisch besetzt wären, so daß sie nicht nur mit dem Soloterzett, sondern auch mit dem Chortutti klanglich korrespondieren könnten. Die hier gewählte solistische Besetzung des Instrumentariums klingt zu dünn.
Gebrauchsmusik, diesmal für den Berliner Domchor, sind auch Mendelssohns drei lateinische Motetten für drei Oberstimmen und Orgel op. 39.
Die Wiedergaben durch den Mädchenchor Hannover zeichnen sich durch Frische und erfreuliche Singkultur aus. A. B.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847)

Vier geistliche Kantaten

Krisztina Laki, Sopran; Roland Hermann, Bariton; Kammerchor Stuttgart; Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Dirigent Frieder Bernius

EMI Electrola 1 C 065-46 221 26 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Von Mendelssohns geistlicher Chormusik ist ein großer Teil weder zu Lebzeiten des Komponisten noch später gedruckt worden — kein Wunder, daß immer noch bislang unbekannte Werke dieser Art auftauchen. Zweien kann man auf dieser Platte begegnen: „Jesus, meine Freude" und „Wer nur den lieben Gott läßt walten" sind nicht einmal in Eric Werners neuem Mendelssohn-Buch aufgeführt. Die in der DDR erscheinende „Leipziger Werkausgabe", fußend auf den meist in Ostberlin befindlichen Mendelssohn-Autographen, hat sich speziell um Mendelssohns geistliche Musik große Verdienste erworben, indem sie zahlreiche Werke erstmals zugänglich machte.
Die hier vorgelegten vier Choralkantaten sind ungleichen Gewichts und ungleicher Länge. In allen Fällen hat das Vorbild Bachs Pate gestanden, obgleich Mendelssohn sich nicht so streng an den Choral-Cantus-firmus hält. Der großartige Einleitungschor von „Ach Gott, vom Himmel sieh darein", der mit Abstand bedeutendste Einzelsatz der vier Werke, weist in seiner weitgespannten Architektur bereits auf die großen Chöre des „Elias" hin. Bei „Jesus, meine Freude" und „Christe, du Lamm Gottes" handelt es sich um relativ knapp gefaßte Chorstücke; die beiden Arien in den übrigen Kantaten sind schwächer als die Chorsätze.
Die Aufnahmen machen keine reine Freude. Der Kammerchor Stuttgart präsentiert sich als klangschönes, engagiert singendes Ensemble, das den Anforderungen der Kompositionen durchaus gerecht wird, obgleich Mendelssohn, dem Brauch der Zeit entsprechend, sicherlich an eine größere chorische Besetzung gedacht hat. Gegenüber dem Chor fällt jedoch das recht beiläufig musizierende, unintensiv klingende Württembergische Kammerorchester ab. Klangtechnisch geriet die Platte recht pauschal, kommen doch lediglich die beiden Solisten präsent ins Bild. Das Ganze macht nicht den Eindruck, daß die Technik sich sonderlich Mühe gegeben hat. A. B.

Max Reger (1873—1916)

Choralkantaten, Vol. 1 und 2

Verena Schweizer, Sopran; Andrea Hellmann, Alt; Rolf Julius Koch, Oboe; Ruth Hellmann, Ursula Soldan, Violine; Bertram Banz, Viola; Christoph Hellmann, Violoncello; Claus M. Fink, Kontrabaß; Hedwig Bilgram, Orgel; Bachchor Mainz, Leitung Diethard Hellmann

Christophorus SCGLX 73 931 und 73 932 je 23 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Regers „Choralkantaten zu den Hauptfesten des Kirchenjahres" aus den Jahren 1903 bis 1905 sind für den evangelischen Gottesdienst geschrieben, also liturgische „Gebrauchsmusik". In ihrer strengen Bindung an die jeweilige Choralweise, ihrer chorischen Beschränkung auf den einfachen, allenfalls hier und da chromatisch ein wenig angereicherten und in den Schlußstrophen jubilierend überhöhten Kantionalsatz, ihrer gleichfalls an die Choralweise gebundenen Schlichtheit der Solosätze beschwören sie die Gefahr der Einförmigkeit herauf. Das gilt vor allem für ein fünfzehnstrophiges Stück wie „Vom Himmel hoch". Das Element der Differenzierung liegt in der instrumentalen Einkleidung und Umspielung: chromatische Komplikationen der Orgel, ausdrucksvoll-imitatorische Ornamentik der Soloinstrumente, wobei die Besetzungen wechseln — zwei Soloviolinen, Violine und Viola, Violine und Oboe, Streichquintett. Das Instrumentale also muß die Farbe beisteuern, die das aus aufführungspraktischen Grün-

den bewußt schlicht gehaltene Vokale nur sehr beschränkt geben kann. Gelingt das nicht, wirken die Stücke recht langatmig und einförmig.
Den Beweis liefert diese von der Intention her verdienstvolle Aufnahme von vier der fünf nicht ohne Grund ohne Opuszahl erschienenen Choralkantaten. Gegen die Vokalsolisten ist wenig einzuwenden, treffen sie doch den unambitionierten, schlichten Tonfall gut. Auch der Bachchor Mainz, der keine schwierigen Aufgaben zu lösen hat, macht seine Sache ordentlich, sieht man einmal davon ab, daß er in einigen Schlußstrophen, wenn die Soprane eine Art von Jubilus über den Choralsatz zu legen haben, ein wenig dünn klingt.
Unbefriedigend, vor allem in aufnahmetechnischer Beziehung, ist indessen die instrumentale Seite der Aufnahmen, die in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk entstanden. Die Orgel erscheint nur als grauer Background, das gleiche gilt bei der Kantate „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" für das Streichquintett, von dem man fast nur die erste Violine hört. Statt dessen dominieren die Choralweisen, sei es in Gestalt von Chorsätzen oder von Solis, so eindeutig, daß beim Immergleichen die Sache langweilig wird. Ganz so simpel, wie sie hier erscheinen, sind Regers Choralkantaten nicht.
Die Orgelstücke, soweit sie nicht, wie die Choralvorspiele, mit den folgenden Kantaten in Beziehung stehen, figurieren lediglich als Füller.
Die Oberfläche beider Platten ist zu unruhig, Knistergeräusche stören. A. B.

Wolfgang Stockmeier (geb. 1931)

Historien, Oratorium für Soli, Chor und Orchester

Hilke Helling, Alt; Klaus-Herbert Griebitzsch, Tenor; Erich Wenk, Ulrich Schütte, Franz Gerihsen, Baß; Chor des Instituts für Evangelische Kirchenmusik und Kammerorchester der Musikhochschule Köln, Leiter Henning Frederichs
(Technik: Norddeutsches Tonstudio für Kirchenmusik, Warmsen; Toningenieur Theo W. Ritterbecks)

Pasallite 250/030 680 PED (2 LP)

Interpretation	4
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	7

Wahrscheinlich geht es hier eher um das Vorführen einer Gattung, eines Typs von Musik als um den selbständigen Anspruch eines Einzelwerks, wenn dieses Oratorium vielleicht auch nach Umfang und Besetzungsaufwand als ein „Hauptwerk" des komponierenden evangelischen Kirchenmusikdirektors (und Institutsleiters der Kölner Musikhochschule) anzusehen ist. Stockmeier hat mit beachtlichem theologischem Engagement „Vier biblische Erzählungen unter dem Aspekt der Gnade" ausgewählt (Kain und Abel, Martha und Maria, Jesus und die Samariterin, der verlorene Sohn) und sie mit kommentierenden Teilen (nach anderen Bibelstellen) umgeben. Das Ganze wurde mit zeitgenössischem Anspruch (im Streungsbereich etwa von Hindemith bis Penderecki), aber doch für Laien darstellbar vertont. So wichtig die vorweisbare Realisation zur Anregung für andere sein mag, so zweifelhaft erscheint doch, ob der Mitschnitt einer Uraufführung in der Kirche, die im wesentlichen von Studierenden der Kölner Hochschule bestritten wurde, diese Funktion erfüllen kann. Werbende Kraft geht in der vorliegenden Zweiplattenfassung jedenfalls weder von der Wiedergabe noch von der Komposition aus. U. D.

Wolfgang Thoma

Missa latina

Gabriele Schreckenbach, Alt; RIAS-Kammerchor (Einstudierung: Uwe Gronostay) und -Orchester, Leiter Helmuth Brandenburg

Pro Viva Intersound ISPV 105

Interpretation	7
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Seit rund fünfundzwanzig Jahren ist die Mischung üblich: „jugendbewegter" Chorgesang mit instrumentaler Jazzgrundierung. Gegenüber frühen deutschen Beispielen dieses Sakralstils (H. W. Zimmermann, H. Barbe) bietet Wolfgang Thoma in seiner „Missa latina", die auf dem Deutschen Katholikentag 1980 lanciert und nun vom RIAS-Kammerchor und (Tanz-)Orchester für aufzeichnungswürdig erachtet wurde, nichts Neues. Indem drei Antiquiertheiten (ein verdünnter und „gemäßigter" Traditional Jazz mit ausgelaugten Melodie- und Rhythmusmodellen, ein neubarocker Vokalduktus von künstlicher Frische, die lateinische Messe in der Originalsprache) zusammengebracht werden, kann schwerlich etwas Plausibles entstehen. Nach einem zeitgemäßen religiösen „Ausdruck" zu forschen wäre hier wohl auch verfehlt, da es sich bei Bestrebungen dieser Art eher um den Versuch „ansprechender" Verpackung von nicht ganz leicht an den Mann zu bringenden Inhalten handelt, also um einen Fall von Werbung für eine — zugegeben: besondere — Firma. Daß die Kirche der Verbindung mit Anschmeißerischem zugetaner ist als der Auseinandersetzung mit Sperrigem, ist vom (seelen-)geschäftlichen Standpunkt her ebenso verständlich wie vom theologischen fragwürdig. Interpretation angemessen routiniert, Klangtechnik in Ordnung, Oberfläche störungsfrei.
H. K. J.

Gregorianische Gesänge

a) Fastenzeit, Passion, Ostern

b) Pfingsten, Eucharistie, Maria

Choralschola der Benediktinerabtei Münsterschwarzach, Leiter P. Godehard Joppich

Christophorus SCGLX 73 915 und 73 918 je 23 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Es hat den Anschein, daß zumindest in Deutschland nach dem Bildersturm der nachkonziliaren Zeit die Gregorianik wieder stärker in das Bewußtsein liturgisch maßgeblicher Kreise rückt. In das Gesangbuch für die deutschsprachigen Bistümer Europas, „Gotteslob", wurde eine stattliche Reihe gregorianischer Gesänge aufgenommen. Die beiden vorliegenden Platten tragen didaktischen Charakter. Das ist bereits daran erkennbar, daß zu den Gesängen, die in „Gotteslob" enthalten sind — und das ist die Mehrzahl — jeweils die betreffenden Numerierungen des Buches angegeben werden. Auch in den Kommentaren wird immer wieder auf das Gesangbuch verwiesen.
So verdienstvoll es auch ist, wenn die Schallplatte Anregungen und Modelle für den gregorianischen Gesang in der Liturgie gibt, so bezeichnend ist es für die traurige Situation: Was hier angeboten wird, gehörte noch vor zwanzig Jahren zum selbstverständlichen Repertoire eines jeden Dorforganisten. Daß es heute der Schallplatte bedarf, um es in Erinnerung zu rufen, belegt den „Greuel der Verwüstung", den liturgischer Fanatismus angerichtet hat. Die Mönche der Benediktinerabtei Münsterschwarzach singen vorbildlich in der für den deutschen Raum maßgeblichen Regensburger Manier. Da die Auswahl, wie gesagt, vorwiegend praktischen Gesichtspunkten folgt, erübrigt sich eine kritische Auseinandersetzung.
Eine Kuriosität sei freilich nicht verschwiegen: Der gleiche Pater Joppich, der hier als Leiter der Choralschola eine so gute Original-Gregorianik präsentiert, hat eine ganze Sammlung fürchterlichster „deutscher Gregorianik" herausgegeben. Sollen diese Platten eine Art von Wiedergutmachung dieser musikalischen Entgleisung sein? A. B.

Robert Schumann (1810—1856)

Lieder und Gesänge für Chor op. 29, 55, 59 und 141

Kerstin Hindart, Klavier; Kammerchor Stuttgart, Leiter Frieder Bernius
(Tonmeister Andreas Neubronner)

EMI Electrola 1 C 065-45 617 26 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die neuerliche Bemühung um die „kleinen", meist a cappella gesetzten Chorwerke Schumanns zeigt den Kammerchor Stuttgart wiederum auf beachtlichem Niveau. Die durchweg jungen Stimmen ergeben ein ausgeglichenes Ensemble; die substanzreichen Alt- und Tenorregister sorgen zudem für einen keineswegs oberstimmenorientierten Gesangsstil. Artikulation und Phrasierung sind vorbildlich; die dynamische Palette des Chores erweist sich als sehr reichhaltig (Schlußphasen des „Bodensee"-Liedes aus Opus 59, das über die „instrumentale" Qualität des homogenen Ensembleklangs hinaus auch ein sensibles Eingehen auf Schumanns Expressivität erkennen läßt; es entsteht da ein eigentümlich „fiebriges" Timbre analog zur zwieschlächtigen, nämlich nostalgisch-utopischen Poesie Platens). Einige Stücke (op. 55 Nr. 1 und 4, op. 59 Nr. 1) stellen jeweils einen „kleinen Chor" dem „Tutti" gegenüber, was hier sehr diskret gehandhabt wird, so daß die Unterschiede an Klangfülle und -charakter geringer ausfallen, als das für eine Aufnahme ratsam wäre. Dank der präzis alle Einzelheiten erfassenden Klangtechnik kann man bei genauem Hinhören dennoch alle nötigen Schattierungen wahrnehmen. Schumanns Chormusik der kleinen Form ist ja überhaupt eine Hohe Schule der Nuancen und Zwischentöne, was kräftige und belebte Stimmungen („Zigeunerleben" op. 29 Nr. 3, mit Tambourin) nicht ausschließt. Die hier gebrachten Werke enthalten Feinheiten und „Entdeckungen", die der Sololied- und Klaviermusik Schumanns nicht nachstehen. Das Plattenmaterial zeigte keine bemerkenswerten Mängel. H. K. J.

Jacques Offenbach (1819—1880)

Mélodies (sechs Fabeln von La Fontaine; zwei Lieder nach Alfred de Musset, zwei nach Théophile Gautier, zwei nach verschiedenen Dichtern)

Bruno Laplante, Bariton; Marc Durand, Klavier
(Aufnahme: Jean-Claude Mantha, Montreal 1980)

Calliope CAL 1881 (Harmonia mundi France)

Interpretation	4
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Die französische Plattenfirma Calliope gibt seit Jahren eine Anthologie der französischen Mélodie heraus, die mit dem im Vorjahr edierten Offenbach-Band auf die stolze Zahl von fünfzehn gekommen ist. Dennoch ist es erstaunlich, daß sie auch Jacques Offenbach einer Aufnahme in die Sammlung für würdig gehalten hat, da seine Lieder — die große Ausnahme ist Kracauer mit seiner Gesellschaftsbiographie „Offenbach und das Paris seiner Zeit" gewesen — immer eine schlechte Presse hatten. Camille Saint-Saëns beispielsweise hielt die nicht immer klassizistisch reine französische Prosodie Offenbachs in seinen Liedern (und später auch: seinen Operetten) für einen Bestandteil des untergehenden Abendlands (natürlich französischer Provenienz). Frédéric Robert, Verfasser des umfangreichen (französischen) Einführungstextes zu dieser

Calliope-Platte ist dagegen weniger engherzig und vermutet beispielsweise in den sechs Fabeln nach La Fontaine von 1842 (also sechzehn Jahre vor dem „Orpheus"!) den Willen zur Provokation, den Offenbach durch die Nicht-Identität von Prosodie und Melodie bekundet habe. Andrerseits können die Lieder auch so unbedeutend nicht gewesen sein, wenn etwa der Organist der Madeleine bei Offenbachs Seelenamt über sein Musset-Lied „Chanson de Fortunio" improvisierte, und als der „Figaro" kurz nach Offenbachs Tod bei der Einweihung einer Offenbach-Büste eine große Feier veranstaltete, rezitierte der Schauspieler Delauney einige Stanzen, in denen dieses Fortunio-Lied (das in der gleichnamigen Operette von 1861 wieder auftauchte) bezüglich seines Bekanntheitsgrads mit dem Galopp aus dem „Orpheus" gleichgesetzt wurde. Einen besonders instruktiven Zugang zum Komponisten französischer Mélodies könnte die Gautier-Vertonung „Ma belle amie est morte" geben, da der Text auch von Berlioz (in den „Nuits d'été") und Gounod komponiert wurde. Leider reicht die Platte aber nicht aus, um uns mit den nötigen Informationen zu beliefern, da das kanadische Duo Laplante / Durand weit hinter den Erfordernissen zurückbleibt. Als der Bariton Ende 1977 in der postumen Uraufführung von Debussys unvollendeter Oper „La chute de la maison Usher" eine Hauptrolle sang, schrieb Hans-Klaus Jungheinrich von seinem „zu leichtem Flattern neigenden Vibrato". In den zurückliegenden Jahren hat sich dieses leichte Flattern zu einem mittleren Orkan gemausert, in dem unterschiedliche Tonhöhen nicht mehr auszumachen sind. Auch an anderen Artikulationsmöglichkeiten mangelt es dem Sänger weitgehend, so daß das Abhören der Platte mühselig ist. Leider bessert auch der Pianist nichts an den Dingen, da er sich in unvorteilhafter Weise unterordnet und nur noch ein schwach wahrnehmbares Gesäusel von sich gibt. Da ist eine Chance völlig vertan worden! U. Sch.

Hector Berlioz (1803—1869)

Les nuits d'été op. 7

Maurice Ravel (1875—1937)

Shéhérazade

Jessye Norman, Sopran; London Symphony Orchestra, Dirigent Colin Davis

Philips 9500 783	26 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Als Colin Davis vor gut zehn Jahren die Orchesterlieder von Berlioz für die Platte aufnahm (HiFi-Stereophonie 11/70), ließ er den Zyklus op. 7 von verschiedenen Sängern vortragen. Dabei stützte er sich zwar auf einen so interpretierbaren Hinweis des Komponisten, in Wahrheit aber dürfte er damals eine Not zur Tugend umgemünzt haben: Da er bzw. seine Plattenfirma keine Sopranistin zur Verfügung hatte, die dem fachgrenzensprengenden Ausdrucksgehalt aller Lieder nahekam, ließ er sie eben von mehreren singen. Das mag für die Urfassung mit Klavierbegleitung durchaus legitim sein, im Fall der hier vorliegenden Einspielung der Orchesterfassung von 1856 (sie wurde also erst zweiundzwanzig Jahre nach der Erstfassung gedruckt) ist die Besetzung mit *einer* Sängerin vorzuziehen — wenn sie eben allen Liedern gerecht werden kann. Und Jessye Norman kann! Es ist bewundernswert, mit welchem Farbenreichtum, welch geradezu instrumentaler Stimmführung die Amerikanerin an diese diffizile Musik herangeht und mit einem wie akzeptablen Französisch sie die Gautier-Vertonungen ebenso stilsicher singt wie Ravels Klingsor-Gedichte. Gewiß könnte ich mir das eine oder andere (vom Wort, nicht von der Musik ausgehende) Raffinement dazuwünschen, insgesamt aber übertrifft die Norman ihre Vorgängerinnen im Berlioz-Zyklus eindeutig. Wie diese dramatische Sopranistin sozusagen in die Musik hineinkriecht und sich klein macht bis hin zu vibratolos-weißen Tönen, das ist schon bewundernswert (daß die großen Gefühlssteigerungen mühelos „geschafft" werden, versteht sich fast von selber). Den Ravel-Zyklus schätze ich in der nicht immer idiomatischen Interpretation der Victoria de los Angeles ebenso hoch. Als Ganzes ist die Neuaufnahme auch dank guter Aufnahme- und Preßtechnik ein Glücksfall. U. Sch.

Recital Régine Crespin

Ravel: Histoires naturelles — **Satie:** Acht Chansons

Régine Crespin, Sopran; Philippe Entremont, Klavier (Produzent Georges Kadar; Tonmeister Georges Kisselhoff, Mireille Landmann)

CBS 76 967	26 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	8

Künstlerisch ist diese Platte ein halbes Desaster. Régine Crespin hat einfach nicht mehr die Macht über ihre Stimme, um kontrollierte Einschwingvorgänge zu garantieren. Da es an dieser Voraussetzung einer bewußten Tonproduktion fehlt, bewegt sie sich interpretatorisch in einem Niemandsland. Zwischen Ravels Pfau und Saties Katze macht sie erheblich weniger Unterschiede, als sie komponiert wurden. Die Sängerin versucht ihrer Schwäche dadurch zu entgehen, daß sie sehr nahe am Mikrophon singt (wodurch einiges erträglich wird); bei größeren Lautstärken aber wird gerade dadurch das weit und wabernd flutende Vibrato so stark, daß es Unterschiede zwischen notierten Tonhöhen einschmelzt: schmerzlich, bei allen immer noch vorhandenen Möglichkeiten der Charakterisierung. Dieses Recital kommt einfach zehn, zwölf Jahre zu spät. Das ist insofern besonders bedauerlich, als Philippe Entremont — wenngleich ein notwendiges Maß an Übereinstimmung mit Régine Crespins Neigung zu langsamen Tempi aufbringend — glänzend spielt und die Aufnahmetechnik hervorragend ist. U. Sch.

Recital Aldo Baldin

Schubert: Drei Lieder — **Brahms:** Drei Lieder — **R. Strauss:** Drei Lieder — **Francis Poulenc:** Drei Lieder nach Federico Garcia Lorca — **Osvaldo Lacerda:** Vier Miniaturen nach Adelmar Tavares — **Claudio Santoro:** Vier Liebeslieder des Vinicius de Morais — **Joaquin Turina:** Gedicht in Form von Liedern

Aldo Baldin, Tenor; Paul Dan, Klavier (Aufnahmeleitung: Günter Appenheimer; Tonstudio: Teije van Geest)

RBM 3062	23 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8—9
Oberfläche	6

Einigen unserer Leser dürfte der 1945 in Brasilien geborene Tenor Aldo Baldin als Sänger des Mannheimer Nationaltheaters bekannt sein; viele werden ihn als Konzertsänger kennen (etwa in Rillings Bach-Kantaten-Reihe), und als Liedersänger stellt er sich nun erstmals im Medium Schallplatte einer größeren Öffentlichkeit vor. Sein Programm mischt, nach Konzert- und weniger nach Plattenbrauch, die berühmt-berüchtigte Dreiergruppe Schubert/Brahms/Strauss mit Komponisten unseres Jahrhunderts: dem Franzosen Poulenc, dem Spanier Turina und den Brasilianern Lacerda und Santoro (letzterer hat übrigens von 1970 bis 1978 das Studentenorchester der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim geleitet).
Man mag zu einem so bunten Programm stehen, wie man will; wahrscheinlich dürfte es aber so sein, daß ohne die Alibifunktion der erwähnten Dreiergruppe die Platte nie gemacht worden wäre. Fragen wir also nach ihren immanenten Qualitäten. Baldin ist ein sehr intonationsgenauer Sänger, der — schön in Schuberts „Nacht und Träume" — auch längere Legatobögen sauber singen kann. Was ihm im deutschen Lied fehlt, ist zweierlei: Emphase und Innerlichkeit. Der hymnische Aufschwung von Schuberts „Ganymed", das Vorwärtsdrängen im Brahms-Lied „Meine Liebe ist grün" und die Theatralik der „Heimlichen Aufforderung" von Strauss bleiben ziemlich blaß. Andererseits versteht es Baldin nicht, durch Abdeckung des Timbres („Nacht und Träume", „Mainacht" von Brahms) jene innere Stille auszudrücken, die auch zum Liedgesang gehört: zu offen, geheimnislos ist sein Timbre. Merkwürdigerweise gilt das nicht für die B-Seite, wo Baldin mit einer gut abgedeckten Mezzavoce die nötigen Zwischenstufen findet, um diesem „gemäßigt-modernen", teilweise (Turina deutlich) folkloristisch inspirierten Programm die nötige Differenzierung zu geben. Überhaupt scheint die B-Seite unter anderen Aufnahmebedingungen entstanden zu sein, da sie entfernter, weniger offen und voll als die A-Seite klingt. Durchgehend zu bemerken sind die präzise Begleitung von Paul Dan und die miserable Pressung, die zwischen Knistern, Kratzern und Knackern ein ebenso buntes Programm wie die Musik bietet. U. Sch.

Oper

Richard Wagner (1813—1883)

Parsifal (Gesamtaufnahme)

Peter Hoffmann (Parsifal), Kurt Moll (Gurnemanz), José van Dam (Amfortas), Dunja Vejzovic (Kundry), Victor von Halem (Titurel), Siegmund Nimsgern (Klingsor) u.a.; Chor der Deutschen Oper Berlin; Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan

DG 2741 002 Digital (5 LP)

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

„Parsifal" ist das einzige Werk Wagners, das von der ersten Note der Komposition an für die speziellen akustischen Gegebenheiten Bayreuths konzipiert wurde: das versenkte und abgedeckte Orchester, die enorme Tiefe und Höhe der Bühne. Die Erfahrungen der „Ring"-Aufführungen von 1877 sind in die Partitur eingegangen. Dieses Einkomponieren von örtlich-klanglichen Spezifikas war sicherlich mitbestimmend für Wagners realitätsferne Absicht, das Werk für alle Zeiten Bayreuth vorzubehalten.
Eine Studioproduktion des „Parsifal" steht somit vor der Entscheidung, ob sie die Bayreuther „Klangaura" respektieren, das heißt aufnahmetechnisch kopieren, oder ob sie von einer rein medienspezifischen Position ausgehen soll. Soltis Wiener Decca-Aufnahme von 1972, das einzig gemäße Vergleichsobjekt zu Karajans Neuproduktion, entschied sich für das letztere (Rezension in HiFi-Stereophonie 8/73), Karajans als „Jahrhundert-Parsifal" angepriesene Osterfestival-Anschlußproduktion scheint ersteres im Sinne gehabt zu haben. Beides entspricht dem Image der Dirigenten: dort nervig-ge-

spannte, klar und scharf durchgezeichnete Realisierung der „puren" Partitur, hier klanglich raffiniert auskalkuliertes, im Detail stellenweise faszinierendes Clair-obscur in betonter Weichzeichnung der Konturen und mit dem Versuch, Bayreuther Choreffekte — Aufzug der Gralsritter aus der Bühnentiefe, Fernmystik der Höhenchöre — zu kopieren.
Gerade diese synthetische Bayreuth-Annäherung erscheint jedoch als der größte Schwachpunkt der Neuaufnahme. Abgesehen von vermeidbaren Intonationsungenauigkeiten und dem Umstand, daß Karajan auf den „echten" Knabenchorklang, der den Höhenchören bei Solti ihre leuchtende Aura verleiht, verzichtete, bekommt das Raffinement den Chorszenen schlecht, trotz der — übrigens so entscheidend nicht ins Gewicht fallenden — Digitaltechnik. Die Chöre der Gralsritter klingen größtenteils verschwommen, die Höhenchöre kommen nicht aus der Höhe, sondern aus dem Hinterzimmer, und die gefürchteten „sündigen Welten", deren Chroma den Chordirektoren in der Tat bereits „tausend Schmerzen" bereitet hat, klingen so diffus, als sei ein vorproduziertes Band in die Aufnahme hineinmontiert worden. Die Chorszenen, immerhin von großem Gewicht für das Ganze, wirken bei Solti zwar weniger ausgefuchst, dafür aber entschieden klarer und intonationsgenauer. Obgleich die Spieldauern der beiden Studioproduktionen fast genau gleich sind, erscheint Karajan langsamer. Seine Detailaffektation führt zu großartigen Einzelmomenten im Orchester, zu klanglichen „Kostbarkeiten", aber sie nimmt den Hörer keinen Augenblick lang „mit". Nicht einmal die blühende Lyrik des Karfreitagszaubers will frei-kantabel strömen. Die Super-Differenzierung mit der Karajanschen Manier des Absenkens vorgeschriebener Piano-Werte in die Pianissimo-Region, das Verschwimmenlassen der Konturen wird orchestral wie klangtechnisch bewundernswert realisiert; was an philharmonischer Feinarbeit demonstriert wird, ist stellenweise superb. Aber es will sich nicht zu großen Bögen, zu einem den Hörer packenden und mitnehmenden Ganzen zusammenschließen. Wie schon bei Karajans „Ring"-Aufnahme stehen kostbare Einzelstücke seltsam isoliert im Raum. Zu ihnen gehören allerdings kaum die schmierig wirkenden Streicher-Glissandi im Vorspiel zum dritten Akt. Weiß Gott, was sich Karajan bei diesem Operettengag gedacht hat. Im übrigen unterstreicht die digitale Aufzeichnung die Detailisoliertheit des Ganzen noch.
Die Besetzung entspricht zumindest zum Teil Karajans mehr episch-kammermusikalischer als dramatisch-gespannter Interpretationskonzeption, insoweit ist sie rollendeckend. Peter Hoffmann ist ein weicherer, kleinformatiger Titelheld als René Kollo bei Solti, und auch Dunja Vejzovic erreicht als Kundry nicht die mitreißende gestalterische Präsenz einer Christa Ludwig, nicht einmal dann, wenn es um expressive Lyrik geht wie in der Mutter-Erzählung. Allerdings wirkt sich auch hier Karajans Detaildifferenzierungsfanatismus negativ aus, der die Sänger in dynamische Unterregionen zwingt, in denen ihre stimmliche Substanz zerbröselt. Besser werden der souverän gesungene Gurnemanz von Kurt Moll und der in dieser Umgebung recht geradlinig und direkt hingestellte Amfortas von José van Dam mit diesem Problem fertig. Letzterer ist gegenüber Fischer-Dieskaus wabernder Deklamatorik bei Solti der weitaus Überzeugendere, ersterer steht dem dunkleren Gottlob Frick an frei strömender gesanglicher und gestalterischer Eloquenz nicht nach. Auch Siegmund Nimsgern als Klingsor ist Soltis allzu ungenau singendem Zoltan Kelemen überlegen. Und wenn das Raffinement Karajans sich gegenüber Soltis Direktsicht auszahlt, dann in der Blumenmädchenszene, die dieses Changieren durchaus verträgt, soll sie mehr sein als der Reigen eines Mädchenpensionats.
Alles in allem: kaum eine „Jahrhundert"-Produktion. Ich ziehe trotz einzelner Besetzungsschwächen die klangtechnisch gegenüber dieser Digitalaufzeichnung kaum unterlegene Solti-Aufnahme vor. A. B.

Giuseppe Verdi (1813—1901)

Falstaff (Gesamtaufnahme)

Giuseppe Taddei (Falstaff), Rolando Panerai (Ford), Francisco Araiza (Fenton), Piero di Palma (Dr. Cajus), Heinz Zednik (Bardolfo), Federico Davià (Pistol), Raina Kabaivanska (Alice), Janet Perry (Nannetta), Christa Ludwig (Mrs. Quickly), Trudelise Schmidt (Meg Page); Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan

Philips 6769 060 (3 LP) 75 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Daß Herbert von Karajan nun auch auf dem Philips-Label erscheint, kostet seinen Preis: Dem wenig nachahmenswerten Brauch dieses Teils des Polygram-Konzerns entsprechend, verschweigt das Beiheft die Namen des Produktionsteams. Vielleicht ist das symptomatisch dafür, daß Karajans Raumklangästhetik ohnehin nur Vollzugsorgane erforderlich macht und keine Individualisten; dennoch finde ich, daß in der EMI-„Aida", der DG-„Tosca" und nun auch im Philips-„Falstaff" Auswüchse jener Art vermieden sind, die etwa den EMI-„Troubadour" oder auch den „Otello" bei derselben Firma höchst anfechtbar werden ließen. Karajans Idee vom Musikdrama ist orchestral bestimmt, und so dominieren — wenngleich nicht exzessiv — auch in dieser Aufnahme die Instrumentalisten gegenüber den Sängern. In deren Wahl ist der Maestro den umgekehrten Weg seiner DG-„Tosca" gegangen; hatte er da rollenunerfahrene Sänger (besonders kraß im Fall des von dem Baß Raimondi gesungenen Scarpia) ausgesucht, so gab er diesmal mit Giuseppe Taddei und Rolando Panerai langjährig rollenerfahrenen Männern den Vorzug; bei den Frauen ist das Bild allerdings anders, und diese von mir nach außermusikalischen Kriterien beschriebene Personalpolitik bleibt nicht ohne Auswirkung auf den ästhetischen Gesamteindruck des Produkts. Das Orchester, wie schon gesagt, ist der Hauptakteur, wobei neben der vorbildlichen Transparenz und Dynamik der Aufnahme auffällt, daß Karajan gegenüber seiner EMI-Einspielung von 1961 etwas breitere Tempi bevorzugt. Das ist sicherlich eine Folge seines fortgeschrittenen Alters, und wichtiger als diese Erklärung ist mir die Konsequenz: Karajan ist nämlich nicht in bezug auf die ältere Aufnahme langsamer geworden, sondern in einer objektivierbaren Weise: gegenüber den Metronomangaben Verdis. Das führt, anders etwa als in Bernsteins Extremisierungsversuch, zu einer gewissen Behäbigkeit, Schwere, fast schon Falstaffschen Dickleibigkeit. Das vorzügliche Orchesterspiel und vor allem die digitale Klangtechnik lassen einen oft darüber hinweghören, aber wenn man sich — auch im Vergleich mit der älteren Aufnahme — intensiver auf das Produkt einläßt, wachsen die Zweifel. Das oft sehr schnelle Umschalten Verdis, das heißt: seine Neigung zu kürzelhaften Wendungen, wird von Karajan umgebogen in einen breiten Belcanto-Fluß: Die Konturenschärfe Soltis oder erst recht Toscaninis wird man hier nicht finden, der Anti-Bürger Falstaff erscheint total verbürgerlicht. Das indes wird von Giuseppe Taddei mit einer für den Fünfundsechzigjährigen erstaunlichen Bravour durchgefochten (obgleich mir Tito Gobbis mehr deklamatorischer Stil in der alten Karajan-Aufnahme „verdischer" vorkommt), aber die Bürgerseite verschwimmt nun doch in einer großen Grauzone. Die Damen, was auch für Christa Ludwigs schwaches „Reverenza" gilt, sind vom Charakterisierungsvermögen ihrer Kolleginnen Schwarzkopf, Merriman, Barbieri um einiges getrennt, und symptomatisch für die Akzentverlagerung der Neuaufnahme ist die Tatsache, daß das konventionell besetzte Liebespaar Fenton—Nannetta stilistisch den besten Eindruck macht (obwohl Francisco Araiza über die Fenton-Rolle längst hinaus ist). Und Rolando Panerai als Ford, obwohl auch noch erstaunlich gut bei Stimme, war in der älteren Karajan-Aufnahme in seiner Doppelfunktion als Gegner und geheimer Partner Falstaffs (im Sinne eines Opfers) stärker als in der neuen. So gibt es in dieser fulminant klingenden und außergewöhnlich sorgfältig gepreßten Aufnahme viele schöne Klänge zu hören — wer indes das Besondere der „Falstaff"-Partitur sucht, wird es andernorts eher finden: beispielsweise beim Karajan vor zwei Jahrzehnten. U. Sch.

Alfredo Catalani (1854—1893)

Loreley (Auszüge)

Anne-Meike Eskelsen (Loreley), Peter Bahrig (Walter), Rudolf Müller (Hermann); Chor des Theaters der Stadt Koblenz; Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Dirigent Pierre Stoll

Lions Club Koblenz (Moselufer 48, 5400 Koblenz)

Interpretation	6
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Alfredo Catalani, vier Jahre älter als Puccini und gleich diesem aus Lucca stammend, war bis zu seinem frühen Tod ein relativ erfolgreicher Opernkomponist, für den sich der befreundete junge Toscanini, der seinen Sohn auf den Namen des Helden der Catalani-Oper „Loreley", Walter, taufen ließ, sogar in Übersee einsetzte. Puccinis steigender Ruhm ließ Catalanis Schaffen bald in Vergessenheit geraten. In Deutschland hatte er sich ohnehin nie durchgesetzt, obgleich er in seiner „Loreley" der romantischen Sagengestalt des Rheines huldigte. Seine letzte Oper „Wally" liegt in einer älteren Teldec-Import-Aufnahme mit Renata Tebaldi vor.
Der Gedanke des Lions-Clubs Koblenz, sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen mit einer an den Schauplatz des Librettos geholten „Loreley" zu feiern, mag nicht frei von gönnerhafter Selbstdarstellung gewesen sein, er war aber auch nicht abwegig. Das Stadttheater Koblenz brachte das Stück am 6. Dezember 1980 in der deutschen Übersetzung von Kurt Honolka und der Regie von Hannes Houska erstmalig in Deutschland auf die Bühne. Der Südwestfunk hatte bereits zuvor einige Szenen konzertant aufgenommen und das Band dem Lions-Club Koblenz für diese Wohltätigkeitsschallplatte zur Verfügung gestellt.
Catalanis Musik mangelt es nicht an dramatischem Effetto, auch nicht an Farbe und instrumentalem Raffinement. Sie erreicht jedoch nicht entfernt jene gestisch-melodische Plastik, der Puccini seine Durchschlagskraft verdankt. Vor allem die Lyrik bleibt indifferent, und es ist vermutlich kein Zufall, daß für die Aufnahme vorwiegend Szenen dramatischen Charakters ausgewählt wurden. Daß Catalani kein originärer Melodiker war, zeigt die blasse Walzerszene zu Beginn der zweiten Plattenseite. Immerhin ist es nicht uninteressant, dieser in manchem Betracht den Verismo vorbereitenden Musik zu begegnen, sei es auch nur auf interpretatorisch mittlerem Niveau.
Vokale Spitzenqualität wird von der Koblenzer Oper niemand erwarten. Die drei Protagonisten verlassen sich vorwiegend auf ihr „Material", das vor allem der Bariton vorteilhaft zu präsentieren weiß. Differenzierung, wie sie zumindest für die konzertant eingespielte Rundfunkaufnahme wünschenswert gewesen wäre, wurde offenbar auch seitens des Dirigenten nicht angestrebt. Das Orchester macht seine Sache ordentlich. Die Präsentation ist wenig informativ. A. B.

Erna Berger zum 80. Geburstag

Arien und Szenen aus Opern von Mozart, Rossini, Donizetti, Nicolai, Smetana, Verdi, Puccini

Erna Berger, Elisabeth Grümmer, Sopran; Charlotte Müller, Alt; Rudolf Schock, Tenor; Willy Domgraf-Faßbaender, Bariton; verschiedene Orchester und Dirigenten
(Aufnahmen 1932—1959)

EMI Electrola 1 C 137-46 104/05 (2 LP)	25,60 DM
Interpretation	8–10
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	H
Oberfläche	9

Nicht ganz verständlich ist, warum sich die Editoren des Albums bei der Zusammenstellung des Programms auf Opernausschnitte beschränkten, anstatt die vielseitige Künstlerin, die im Konzertgesang nicht minder erfolgreich war als auf der Bühne, auch mit einigen ihrer Liedaufnahmen zu präsentieren. Zum Trost gibt es viel Mozart — zwölf Nummern, von „Idomeneo" bis „Zauberflöte" —, und da wird fast jede zu einem „Höhepunkt", sogar die äußerst heikle, für eine größere Stimme als die der Berger gedachte, aber mit erstaunlicher Resolutheit vorgetragene „Martern"-Arie der Konstanze, mehr noch die Canzonen des Cherubino sowie die Despina-Arien, aufgenommen 1959, als die Sängerin fast sechzig war: die Stimme so frisch wie eh und je, die Technik völlig ungeschmälert.
Unter den übrigen Nummern sind vor allem die Ausschnitte aus „Don Pasquale" und „Die Verkaufte Braut" zu erwähnen, während die weiten Gesangsbögen bei Puccini nicht ganz zu ihrem Recht gelangen, auch nicht bei ihrem Partner Rudolf Schock, und auf die „Bohème"- und „Butterfly"-Duette hätte man gern zugunsten von Schumann oder Hugo Wolf verzichtet.
Den Begleittext lieferte die Sängerin höchstpersönlich: Momentaufnahmen aus ihrer Karriere, mit Charme und Temperament serviert. W. R.

Jazz

Art Van Damme Quintet — By Request

Gone With The Wind; The Carioca; That Old Feeling; Laura; Cute; Everything I've Got; Here's That Rainy Day; Topsy; On Green Dolphin Street; All The Things You Are

Art Van Damme (accordion); Brian Atkinson (vib); Steve Erquiaga (g); Dave Dunaway (b); Paul Yonemura (dr); aufgenommen im Oktober 1978
(Produzent Joe Speck; Toningenieur Leo de Gar Kulka)

Sonic Arts LS-12 Digital (Polydor-IMS)

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Dies ist Art Van Dammes erste amerikanische Platte seit Beendigung seines MPS-Vertrags. Wer die im Schwarzwald produzierten Scheiben des Akkordeonmeisters vollzählig besitzt, wird an der Neuerscheinung nicht viel Interesse haben: Acht von zehn Titeln sind bereits in Deutschland veröffentlicht gewesen, nur „The Carioca" und „That Old Feeling" stellen Repertoireerweiterungen dar. Herb Wong, sonst ein verläßlicher Jazzchronist, irrt sich, wenn er im Hüllentext schreibt, daß „Topsy" noch nie von Art Van Damme aufgenommen worden ist. Das Stück befindet sich auf der 1966 entstandenen Platte „Mit Art Van Damme in San Francisco", dem deutschen Quintettdebüt auf MPS (damals noch Saba). Instrumentierung und Sound sind unverändert geblieben, allerdings besitzt der Akkordeonist kein festes Ensemble mehr, sondern tritt nur noch sporadisch mit sogenannten Pick-up-Gruppen an die Öffentlichkeit. Die von Plattenproduzent Joe Speck um den Leader versammelten Mitspieler sind allesamt unbeschriebene, aber kompetente Westcoast-Profis, von denen der Vibraphonist Brian Atkinson den stärksten Eindruck hinterläßt. Dave Dunaway (b) und Paul Yonemura (dr) haben allerdings das Pech, an Van Dammes MPS-Rhythmuspartner Peter Witte / Charly Antolini bzw. Eberhard Weber / Kenny Clare gemessen zu werden, ein Vergleich, der eindeutig zugunsten der Europäer ausfällt: Deren Eleganz und fugendichter Drive wird von den Kaliforniern nicht erreicht. Die Stockarbeit des Schlagzeugers ist für die Van Dammeschen Arrangements eine Spur zu deftig, andererseits bringt er aber die notwendige Besentechnik mit. Der Leader wirkt ein bißchen abgekämpft und schwunglos; er improvisiert längst nicht so einfallsreich und spielfreudig wie auf den vielen MPS-Sessions. Klanglich haben die „alten", noch analog aufgenommenen Schwarzwaldscheiben ein deutliches Plus gegenüber der US-Platte — trotz Digitalverfahrens „nach dem neuesten Computer-System", wie es selbstpreisend auf der Hülle heißt. Die Pressung soll mit besonderer Sorgfalt und Aufmerksamkeit durchgeführt worden sein, was aber nicht verhindern konnte, daß die B-Seite des Rezensionsexemplars kräftig knackte und knisterte und ein saftiger Höhenschlag auszubalancieren war. Scha.

Ran Blake — Film Noir

Spiral Staircase; Eve; Garden Of Delight; Key Largo; Pinky; Streetcar Named Desire; Touch Of Evil; Le boucher; The Pawnbroker; Doktor Mabuse; Blue Gardenia

Arista / Novus AN 3019 (Ariola 801 858-365)	23 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Walt Disney hat einmal bekannte Musikstücke (zeichentrick)filmisch nachempfunden. Ran Blake macht das Umgekehrte. Er versucht mit den Mitteln der Musik Struktur und Stimmung von Filmen wiederzugeben. Keine Filmmusik also — Blake hat fünf der elf Titel komponiert —, sondern Umsetzung von filmischen Eindrücken in Musik. Blake wählt dafür Filme aus, die der Schwarzen Serie der vierziger Jahre zugerechnet werden oder aber deren Charakter fortsetzten. Es sind Filme, deren Spannung nicht äußerlich ist, die eine eiskalte, scharf kalkulierte Oberfläche haben. Ihnen entspricht eine kühle, sparsame Musik. Ran Blake war ein Höhepunkt des Lennie Tristano Memorials bei den letzten Berliner Jazztagen, und in diese Richtung weisen auch seine Filmparaphrasen, die er teils solistisch, teils in kleiner Besetzung (herrlich Ted Cursons Trompete in „Garden Of Delight" und George Schullers Drums in „Doktor Mabuse"), teils mit großem Ensemble interpretiert. Th. R.

Ruby Braff — Pretties

If I Ruled The World; Please; I'm Shooting High; Nancy With The Laughing Face; This Could Be The Start Of Something; Love Me Or Leave Me; Dreams; Tangerine; This Is All I Ask; Supposin'

Ruby Braff (co, voc); Harry Sheperd (vib); Remo Palmier (g); John Bunch (p); Earl May (b); Mousey Alexander (dr); aufgenommen im April 1978
(Produzent Sam Charters; Toningenieur Fred Miller)

Sonet SNTF 777 (Intercord Import Service 198 168) 22 DM

Ruby Braff With The Ed Bickert Trio

True Love; I've Got A Feeling I'm Falling; The Year's Kisses; The World Is Waiting For The Sunrise; The Very Thought Of You; After Awhile; What Is There To Say; My Funny Valentine; The Song Is Ended; When I Fall In Love

Ruby Braff (co); Ed Bickert (g); Don Thompson (b); Terry Clarke (dr); aufgenommen im Juni 1979
(Produzent John Norris; Toningenieure Bill Smith, Don Thompson)

Sackville 3022 (Jazz by Post, München)

	a)	b)
Musikalische Bewertung	8/7	9/8
Repertoirewert	7	9
Aufnahme-, Klangqualität	7	9
Oberfläche	7	8

Ruby Braff hat das, was die weniger großen Jazzmusiker zeitlebens vergeblich anstreben: einen ganz und gar eigenen, unverwechselbaren Sound, an dem man den Trompeter sofort identifizieren kann — so, wie man auch auf Anhieb Bobby Hackett, Wild Bill Davison, Charlie Shavers und Clark Terry erkennt. Zu Ruby Braffs Hauptmerkmalen zählen vor allem die charakteristischen Kurzvibrati an den Phrasierungsenden und die „sprechende" Tongebung, die seinem Spiel eine zutiefst menschliche Note verleiht. Daneben beeindruckt das flexible, blitzschnelle Wechseln vom Mittelregister zu den höheren Lagen, die Braff mit gestochener Plastizität im Griff hat. Welch gedankenreicher, fesselnder Geschichtenerzähler der figürlich kleine, aber mit einem großen musikalischen Herzen gesegnete Trompeter ist, erlebt man am schönsten in seinen Balladen, die stets zu den Höhepunkten seiner Auftritte und Platten gehören. Für das Sonet-Album „Pretties" hat Ruby Braff eine Schar versierter New Yorker Mainstream-Profis herangezogen, von denen der weithin unterbewertete John Bunch die originellsten solistischen Fähigkeiten besitzt. Leider läßt die Wiedergabe ein wenig zu wünschen übrig: mäßige Durchzeichnung bei etwas verengtem Klangbild, schlechte Baßabstrahlung. Sonet-Platten werden in England hergestellt — die Preßqualität des Rezensionsexemplars hätte besser sein dürfen (rumpelähnliches Laufgeräusch, vor allem auf der B-Seite).
Mit dem in Toronto beheimateten Ed-Bickert-Trio versteht sich der Trompeter hervorragend, und so finden alle Beteiligten zu kammermusikalischer Intimität und Übereinkunft. Bemerkenswert, mit welch frischen Ideen so abgespielte Standards wie „My Funny Valentine", „The World Is Waiting For The Sunrise" und „The Very Thought Of You" zu neuer Blüte gebracht werden: Hier noch Varianten herauszuholen ist wahrlich schwieriger, als von „überholten harmonischen Konventionen" zu faseln und in die Free-Kakophonie zu flüchten. Ed Bickert umhüllt die warmen, lyrischen Augenblicksintentionen des Trompeters (besser gesagt: des Kornettisten, denn Ruby Braff benutzt ja seit jeher das kleinere, gedrungene Instrument) mit schwellenden, üppigen Akkorden, aus denen er seine solistischen Einzellinien freischält. Don Thompson und Terry Clarke bewähren sich erneut als sensible, seismographisch reagierende Rhythmuspartner, die auf ideale Weise Hand in Hand arbeiten und den amerikanischen Gast auf ihrem federleichten Swing geradezu dahintragen. Strikt positionsbezogene Stereophonie: Kornett ganz rechts, Gitarre links außen, in der Mitte Baß und Schlagzeug (tiefengestaffelt, Thompson im Vordergrund). Wäre Clarke nicht stellenweise ein bißchen zu leise aufgenommen, hätte die Klangbewertung volle 10 Punkte erreicht. Auch hier untergründig rumorende Laufgeräusche. Scha.

„Doctor Feelgood" The Original Piano Red — Music Is Medicine

You Got The Thing On Me; Try To Forget, Good-bye; Pushing That Thing; Blues, Blues, Blues; Boogie Time; Hey Good Lookin'; Dr. Feelgood; C. C. Rider; Come On Down To My House; Telephone Blues; My Gal Jo; Got You On My Mind

Aufgenommen am 16. Oktober 1980
(Produzenten Horst Lippmann, Norbert Hess; Toningenieur Peter Siedlaczek)

L + R Records LR 42.019

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	7

Den Musikmanager, der aus reinem Idealismus arbeitet, gibt es nicht. Wenn das einer von sich behauptet, dann lügt er. Alle wollen sie ein Geschäft machen. Viele wollen nur Geschäft machen. Wenn also einer trotzdem auch Ideale hat, wenn er sich tatsächlich für die Musik interessiert, die er verkauft, dann muß man dafür schon dankbar sein. Horst Lippmann ist so einer. Und wir haben ihm für die Entdeckung und Propagierung zahlreicher wunderbarer Musiker des Folk-Blues zu danken. Ein Massenpublikum wird Doctor Feelgood, mit bürgerlichem Namen Willie Perryman, nie erreichen. Freunde aber des Blues- und Boogie-Klaviers und -Gesangs kann die vorliegende Platte entzücken, die trotz technischer Perfektion ein hohes Maß an Natürlichkeit bewahrt hat. Doctor Feelgood ist übrigens nicht identisch mit der gleichnamigen Rockgruppe. Th. R.

Fuse One

Stanley Clarke, Larry Coryell, Paulinho DaCosta, Joe Farrell, John McLaughlin, Ronnie Foster, Ndugu, Lenny White, Tony Williams

CTI Records 0063.049

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Fuse One ist nicht etwa der Name einer neuen Supergruppe, der Terminus steht vielmehr als Synonym für die Zusammenführung herausragender Jazzmusiker auf der Basis gegenseitiger musikalischer Inspiration. So jedenfalls verspricht es der Hüllentext.
Die Initiative zu diesem Projekt wäre ja sehr begrüßenswert, stünde nicht ein so kommerzorientierter Manager wie Creed Taylor dahinter. (Er hat auch schon Wes Montgomery ganz schön vermarktet.) Die Stars können sich folglich nicht völlig frei entfalten, sie sind über lange Strecken an ein discorhythmisiertes Grundmetrum oder an glatte Streicherpassagen gebunden. Wer allerdings den gemäßigten Unterhaltungsjazz, wie er etwa von Earl Klugh oder Bob James gepflegt wird, mag, wird mit dieser Platte bestens bedient sein. M. Sei.

Jackie McLean — Dr. Jackle

Dr. Jackle; Closing; u.a.

Jackie McLean (as); Lamont Johnson (p); Scotty Holt (b); Billy Higgins (dr); aufgenommen 1966 live in Baltimore
(Produzent Nils Winther)

SteepleChase SCC-6005

Horace Parlan — Frank-ly Speaking

Quietude; Hit It; Mirror Lake; u.a.

Horace Parlan (p); Frank Strozier (as); Frank Foster (ts); Horace Parlan (p); Lisle Atkinson (b); Al Harewood (dr); aufgenommen 1977 in New York
(Produzent Nils Winther; Toningenieur Elvin Campbell)

SteepleChase SCS-1076

	a)	b)
Musikalische Bewertung	7	9
Repertoirewert	8	8
Aufnahme-, Klangqualität	H	8
Oberfläche	7	7

Nach meiner Ansicht erreichte Jackie McLean, der Altsaxophonist aus der zweiten Generation des Bebop, seinen Höhepunkt zu Beginn der Hardbop-Ära am Ende der fünfziger Jahre und schöpfte seine Möglichkeiten noch in den frühen Sechzigern — vor allem bei seinen Platten für das Label Blue Note — voll aus. Ab Mitte der sechziger Jahre gab es im Jazz mit dem Auftreten einer breiten Skala neuer Free-Jazz-Erscheinungen auch gewisse Irritationen unter Künstlern der modernen Tradition: Anstöße in positivem wie auch in negativem Sinn. Bei Jackie McLean hielt ich jene Veränderungen für gut, die das Themenmaterial — seine Kompositionen — oder die Instrumentation der Gruppen betrafen. Doch die Veränderungen in der Spielweise — also bei den Altsaxophonimprovisationen — erschienen mir unnötig: McLean war immer ein vitaler, erdiger, sozusagen barsch spielender Bläser, eine weitere Verschärfung störte eigentlich. Auf der vorliegenden Platte hat sich dieser Prozeß jedoch bereits voll durchgesetzt. Vor einer engagiert musizierenden Rhythmusgruppe, die sich — etwa beim Titelstück — an weitgehend freien (doch noch rhythmisch-metrisch angelegten) Interaktionen beteiligt, bläst McLean sehr wild, sehr physisch. Die frühere Schärfe McLeans hatte eine distanzierende „Coolness", hier aber scheint die Distanz zu fehlen. Außerdem hat der Saxophonist etwas von seinem sehr individuellen Stil eingebüßt, denn Clusterähnliches, Triller und Glissandi waren gängige Charakteristika der meisten Free-Saxophonisten, was sie ja eben verwechselbar machte. Vielleicht war es kein Wunder, daß McLean — einer der wichtigeren Saxophonisten der letzten dreißig Jahre — sich bald nach diesen Aufnahmen für eine jahrelange, schallplattenlose Pause zurückzog. Interessant ist die Musik dennoch, und der etwas verwaschene Klang des Mitschnitts wird einem motivierten Jazzhörer nicht allzuviel ausmachen.
Ein ausgesprochenes Hörvergnügen für Anhänger des herkömmlichen Modern Jazz schwarzer Spielart bietet das Album des Pianisten Horace Parlan: Melodiöse und dennoch nicht klischeebehaftete Themen der Hardbop-Provenienz, geschickte Einteilung der Abläufe, wobei nicht jeder in jedem Stück ein Solo hat, aber auch Gelegenheit zu längerem Auslauf besteht, und vor allem zwei sehr kompetente Bläsersolisten machen diese Platte reizvoll. Frank Foster, der ehemalige Eckpfeiler der Saxophonsätze in Count Basies Bigband, als vitaler Prediger und Frank Strozier, ein weißer Individualist mit Vorliebe für Gruppen schwarzer Leader, als quirliger Kadenzierer zeigen Tenor- und Altsaxophon von einer äußerst attraktiven Seite. Auch Horace Parlans recht eigenständige Klaviersoli — vor allem in seinem Feature-Stück „Quietude" und dem Triotitel „Misty Thursday" — sind beachtlich, um so mehr, wenn man weiß, daß Parlan durch eine Lähmung auf einer Körperseite gehandicapt ist. G. B.

Julius Hemphill — Flat-Out Jump Suite

Ear; Mind; Heart; Body

Julius Hemphill (ts, fl); Olu Dara (tp); Abdul Wadud (cello); Warren Smith (perc); aufgenommen 1980 in Mailand
(Produzent Giovanni Bonandrini; Toningenieur Giancarlo Barigozzi)

Black Saint BSR 0040 (Bellaphon)

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	5

Hört man Julius Hemphill — vor allem als Altsaxophonisten — mit dem World Saxophone Quartet, so ist man angenehm von diesem recht „neuen" Mann der New Yorker Loft-Szene überrascht: Er zeigt sich als Musiker, der, obwohl er mit genügend Freiheit und Biß dem avantgardistischen Konzept entspricht, doch Wurzeln in der Tradition hat, besonders im Bebop. Diese Platte mit eigener Gruppe erfüllt jedoch nicht alle Erwartungen. Da ist zwar alles sauber und musikalisch gespielt, doch sind derartig freie Interaktionen eigentlich nur beim Live-Hören spannend. Der Musik auf dieser Platte könnte etwas mehr planvolle Struktur — sowohl thematisch-kompositorisch als auch ablaufmäßig-rhythmisch — nicht schaden. Abdul Wadud ist gewiß als Cellist einer der ersten wirklich kreativen Männer im Jazz, doch ein Bassist zusätzlich würde die Gruppe vom Klang her abrunden und in der Rhythmik stärken. Bedauerlich ist, daß Hemphill nicht Alt-, sondern Tenorsaxophon bläst und seine Flöte etwas zu trocken klingt. Dennoch bleibt die Musik nicht ohne Reize, vor allem das komponierte „Body" kann allein für sich stehen. Der Klang der Platte wurde stereophonisch nicht optimal ausgewogen, und die Oberfläche meines Rezensionsexemplars hatte mehrere Fehler. G. B.

a)
Marian McPartland — From This Moment On

From This Moment On; Emily; Sweet And Lovely; Ambiance; You And The Night And The Music; If You Could See Me Now; Lullaby Of The Leaves; No Greater Love; Polka Dots And Moonbeams

Marian McPartland (p); Brian Torff (b); Jake Hanna (dr); aufgenommen im Dezember 1978
(Produzent Carl E. Jefferson; Toningenieur Phil Edwards)

Concord CJ-86 (Bellaphon)

b)
Marian McPartland — At The Festival

I Love You; Willow Weep For Me; Windows; In The Days Of Our Love; Cotton Tail; Here's That Rainy Day; On Green Dolphin Street; Oleo

Marian McPartland (p); Brian Torff (b); Jake Hanna (dr); Mary Fettig Park (as); aufgenommen im August 1979
(Produzent Carl E. Jefferson; Toningenieure Phil Edwards, Ron Davis, Dennis Staats, Jim Hilson)

Concord CJ-118 (Bellaphon)

c)
Marian McPartland — At The Hickory House

Platte 1: Lullaby Of Birdland; A Nightingale Sang In Berkeley Square; Limehouse Blues; It's Only A Paper Moon; Moonlight In Vermont; Hallelujah; It Might As Well Be Spring; What Is This Thing Called Love; There Will Never Be Another You; Willow Weep For Me; A Fine Romance; Lullaby In Rhythm; Our Love Is Here To Stay. Platte 2: A Foggy Day; September Song; I've Got The World On A String; Manhattan; Aunt Hagar's Blues; Once In A While; Love You Madly; Squeeze Me; Liza; Laura; Embraceable You

Platte 1: Marian McPartland (p); Max Wayne, Bob Carter (b); Mousey Alexander, Mel Zelnick, Joe Morello (dr). Platte 2: Marian McPartland (p); Vinnie Burke (b); Joe Morello (dr); aufgenommen 1952/53
(Originalproduzenten Lee Magid, Ozzie Cadena; Reissue-Produzent Bob Porter; Toningenieur Rudy van Gelder)

Savoy 801 856-420 (2 LP) (Ariola)

d)
Marian & Jimmy McPartland — Live At The Monticello

Royal Garden Blues; I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter; Willow Weep For Me; Avalon; Basin Street Blues; Things Ain't What They Used To Be; Wolverine Blues

Marian McPartland (p); Jimmy McPartland (co); Jack Maheu (cl); Hank Berger (tb, bj); Sal Sparrazza (flh); Rusty Gilder (b); Mike Bergeron, Larry Bell (dr); aufgenommen im November 1972
(Produzentin Marian McPartland; Toningenieure Mick Guzauski, Richard P. Zicari)

Halcyon 107

e)
Marian & Jimmy McPartland — Wanted!

All The Things You Are; Just A Closer Walk With Thee; Lonely Avenue; Royal Garden Blues; Dinah; Undecided

Marian McPartland (p); Jimmy McPartland (co, voc); Herb Hall (cl); Buddy Tate, Spider Martin (ts); Brian Torff (b); George Reed (dr); aufgenommen im Mai 1977

(Produzent Steven Lapa; Toningenieure Vince Morette, Bob Grotke)

Improv 7122

	a)	b)	c)	e)
Musikalische Bewertung	8/7	7/6	7	6
Repertoirewert	7	6	7	5
Aufnahme-, Klangqualität	9	8	11	7
Oberfläche	9/8	7	9	7

Im Lauf der Jahre hat sich die 1946 in die USA übersiedelte, in Windsor geborene Engländerin Marian McPartland zu einer respektablen Mainstream-Pianistin entwickelt, die spielerische Leichtigkeit mit hohem Formgefühl verbindet. Das lyrische Ausästeln des vorgegebenen melodischen und harmonischen Materials ist ihre Stärke, und so sind es zumeist die Balladen oder mittelschnellen Stücke, die am nachhaltigsten beeindrucken („Emily", „If You Could See Me Now", „Polka Dots And Moonbeams"). Die schwerelosen Achtelnotenläufe der Up-tempo-Nummern gehen einher mit perfektem rhythmischem Timing und einer delikaten Baßgestaltung durch die linke Hand. Oft reißt Marian McPartland das Thema nur mit wenigen knappen Strichen an („I Love You", „From This Moment On"), so daß selbst Fachleute wie der Kritiker des englischen „Jazz Journal" Mühe haben, die Melodie zu lokalisieren. Jake Hanna und ihren Landsmann Brian Torff (derzeit bei George Shearing beschäftigt) kennt die Pianistin von langer Zusammenarbeit her, so daß auf beiden Concord-Platten homogenes Triospiel in altem, gutem Sinne vorgeführt wird. Torff verleugnet freilich nicht, daß inzwischen die „Emanzipation des Basses" stattgefunden hat; auffallend sind ferner sein warmer, lebendiger Klang und die sichere Intonation. Die Studiositzung scheint unter einem besonders günstigen Stern gestanden zu haben, denn auf ihrer anläßlich des Concord-Jazzfestivals 1979 mitgeschnittenen Konzertplatte spielt die Pianistin eine Spur weniger beflügelt, stellenweise mit leichten Routineansätzen (die manchmal auch ein Zeichen von Nervosität sein können). Auf den drei letzten Stücken stellt Marian McPartland die Altsaxophonistin Mary Fettig Park heraus, die wohl nur deshalb so viel Beifall einheimst, weil sie eine recht sympathisch ausschauende Twen-Lady ist. Daß sie die mittleren Register bevorzugt, hat seinen guten Grund, denn in den höheren Lagen treten deutliche Schwächen zutage. Es gibt sicher Hunderte von College-Absolventen, die eher ein Plattendebüt verdient hätten. Wiederum hervorragend sind Torff und Hanna, die mit einigen solistischen Glanzstückchen brillieren. Die Klangqualität der Live-Aufnahmen ist sehr gut, die der Studiotakes noch besser. Die Festival-Platte wies neben häufigen Knackern auch einige Rumpelerscheinungen auf. Das Rezensionsexemplar „From This Moment On" mußte gegen ein anderes ausgetauscht werden, da bei der ursprünglichen Musterplatte das Mittelloch verstanzt war.

Die Wiederveröffentlichungen des Savoy-Doppelalbums stammen aus den frühen fünfziger Jahren, als Marian McPartland das ständige Trio des „Hickory House" leitete, eines seinerzeit sehr bekannten Jazzclubs auf New Yorks berühmter 52. Straße. Direktmitschnitte (Oktober 1953) findet man allerdings nur auf einer der beiden LP; die andere Hälfte des Albums besteht aus Studiotiteln (aufgenommen zwischen April 1952 und April 1953), deren Besetzung aber mit dem regulären Haustrio jener Jahre identisch ist — mit Max Wayne oder Bob Carter am Baß bzw. Mousey Alexander oder Mel Zelnick oder Joe Morello am Schlagzeug. Marian McPartlands Spielweise war zwar schon sehr musikalisch und geschmackvoll, aber eindeutig derivativ und ohne die Reife und Persönlichkeit, die sie heute einbringt. Trotzdem haben diese Aufnahmen aus historischer Sicht zweimal sieben Punkte verdient, nicht zuletzt wegen der faszinierenden Schlagzeugtechnik von Joe Morello, der vor allem in den Live-Titeln aufnahmemäßig hervorragend herauskommt. Vinnie Burke und die anderen Bassisten spielen eine mehr oder minder untergeordnete Rolle — die Revolutionäre dieses Instruments sollten erst in ein paar Jahren die Jazzbühne betreten. Für die damalige Zeit sind die Klangverhältnisse in Ordnung; Marian McPartlands als Rückschau geschriebener Hüllentext geht über alle vier Albumseiten und bietet aufschlußreiche Einblicke in das strapaziöse Leben eines Jazzmusikers, der zehn Jahre lang im selben Club spielt.

Obwohl sie längst zur modernen Mainstream-Szene gehört, tritt die Pianistin immer mal wieder mit ihrem Ex-Ehemann Jimmy McPartland auf, mit dem sie nach dem Krieg in die USA gekommen war und fünf Jahre lang eine gemeinsame Dixielandband geleitet hatte. „Live At The Monticello" und „Wanted!" sind Beispiele solcher gelegentlicher Club-Gigs, wobei die erstgenannte Platte dank der zügigen Rhythmusgruppe und den locker arrangierten Ensemblepassagen den geschlossensten Eindruck macht. Die Monticello-Partner der McPartlands tragen zwar keine bekannten Namen, sind aber alles andere als „Nieten". Jimmys weich und schmiegsam geblasenes Chicago-Kornett kommt gut zur Geltung; schließlich war er der Mann, der den legendären Bix Beiderbecke in den „Wolverines" ablöste, und das läßt er auch noch als Fünfundsechzig- bzw. Siebzigjähriger durchklingen.

Das Improv-Album enthält Musik, die sich beim unmittelbaren Zuhören in intimer Clubatmosphäre besser ausnimmt als auf Platte, wo die Kollektivspielschwächen einer nur für einen Abend zusammengetrommelten Band unkaschiert bloßgelegt werden. Die A-Seite ist die gefälligere, da hier nicht alle zusammenspielen, sondern eine Art „Solistenparade" stattfindet. Marian hat sich „All The Things You Are" als Trionummer ausgesucht, wobei aber das starre Schlagzeug von George Reed störend auffällt. „Just A Closer Walk With Thee" ist ein tiefempfundenes Klarinettensolo des (auch an Bedeutung) „kleineren" Bruders von Edmond Hall — mit warmem Vibrato und sehr viel „soul" gespielt. Mit einem erdigen, pechschwarzen Blues („Lonely Avenue") schafft Buddy Tate ein geradezu „dampfendes" Klima, das sich auch auf den nach ihm ans Mikrophon tretenden John „Spider" Martin vorteilhaft auswirkt. Tate und die McPartlands lohnen den Kauf des Albums auf alle Fälle, zumal man dem Ex-Ehepaar nur noch selten auf gemeinsamen Platten begegnet.

Scha.

Marshal Royal — Royal Blue

Mean To Me; Avalon; Royal Riff; u.a.

Marshal Royal (as); Monty Alexander (p); Ray Brown (b); Cal Collins (g); Jimmie Smith (dr); aufgenommen 1980 in Hollywood

(Produzent Carl E. Jefferson; Toningenieur Phil Edwards)

Concord CJ-125 (Bellaphon)

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Marshal Royal hat viele Jahre lang als Lead-Altsaxophonist in Count Basies Bigband gedient. Dort konnte er zwar hie und da als Solist — vor allem in Bluestiteln und Balladen — hervortreten, doch ein Star war Marshal nie. (Sein Bruder Ernie spielt ebenfalls Trompete.) Daß man einem so soliden Musikanten nun bei Concord die Chance gibt, sich als Leader bei Plattenproduktionen zu betätigen, kann als nette Geste gewürdigt werden. Doch eines muß auch gesagt werden: Ein charismatischer Instrumentalsolist war und ist Marshal Royal nicht. Er musiziert sicher, doch nicht strahlend, er ist nicht stilschöpferisch, aber immerhin: Er bläst so stark im Swing-Idiom von Johnny Hodges, Benny Carter und Ben Webster verhaftet, so unberührt von Bebop oder Cool, gar nicht zu reden von neueren Stilen, daß dies schon wieder ausgefallen erscheint. Royal hat, wie nur wenige andere Musiker, seinen Stil wohl nie verändert oder aktualisiert! Trotzdem hat die Platte einige Pluspunkte: eine gute Themenauswahl und deren farbige Gestaltung zu einem vielseitigen Ablauf sowie eine professionell klingende Rhythmusgruppe, in der vor allem Pianist Monty Alexander und Gitarrist Cal Collins in ihren flüssigen Soli nicht so tun, als sei die Zeit des Modern Jazz noch nicht angebrochen.

G. B.

Mike Zwerin Jazz Trio — Not Much Noise

Laker To London; Sunshine; Reberé; Meeting Point; Peace; Tickle Toe; Django

Mike Zwerin (b-tp, tb); Christian Escoudé (g); Gus Nemeth (b); aufgenommen Oktober/November 1978

Spotlite SPJLP 19 (Bellaphon)

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Diese in Frankreich aufgenommene, von einem englischen Label verlegte Platte präsentiert intuitives, zeitgenössisch modernes Triospiel auf kollektiver Grundlage, wobei die Amerikaner und ihr französischer Kollege (Escoudé) ein bemerkenswertes Kooperationsvermögen demonstrieren. Der Titel „Not Much Noise" ist als Programm gemeint. Zwerin versteht seine LP als Gegenpol zur lärmenden Überelektronik der heutigen Technologie: Es wird im Geiste des Triumvirats Giuffre/Brookmeyer/Hall musiziert, mit dem gleichen Freiheitsverständnis, also ohne atonale Exzesse; im ruhigen, abgeklärten Fluß der Cool-Basis, von der Mike Zwerin herkommt (er hat als Achtzehnjähriger im legendären Royal-Roost-Orchester von Miles Davis mitgewirkt). Baßtrompete und Posaune handhabt Zwerin in orthodoxer Spielmanier, also in der traditionsgemäßen Aussage von Bill Harris/J. J. Johnson/Benny Green. Nemeth gefällt als sensibler, rhythmisch forcierender Bassist (das ist kein Widerspruch), der in seinen Soli zur Glissandotechnik der Gitarre tendiert. Escoudé läßt sowohl im akustischen wie im elektrisch verstärkten Spiel immer wieder sein zigeunerisches Erbe durchscheinen. Alle drei Musiker haben je eine Eigenkomposition beigesteuert, die anderen Titel stammen von so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Lester Young, Karlheinz Stockhausen, Ornette Coleman und John Lewis. „Meeting Point" (Stockhausens „Treffpunkt") beginnt mit parallelen Punktierungen von Zwerin und Escoudé — über fortlaufenden Stenogrammen des Bassisten — und endet mit einem kurzen Dreier-Schlußriff; im Mittelteil hat jeder Musiker eine unbegleitete Solokadenz. Ornette Colemans „Peace" begibt sich im unisono angelegten Themachorus an die Peripherie nahöstlicher Modalbereiche, die anschließenden Improvisationen wechseln zwischen bewegt-freiem Kollektivspiel und ruhigeren, meditativen Passagen. Lester Youngs „Tickle Toe" besitzt heiter-tänzerischen Charakter; „Django" (John Lewis) ist zusammen mit „Reberé" (Escoudé) der swingendste Track des Albums und mit seiner traditionellen Chorusfolge für manche vielleicht der attraktivste Titel der Platte. Stereotechnisch hält Zwerin durchgehend die rechte Kanalposition besetzt; die Gitarre hätte etwas stärker nach links gerückt werden müssen, um eine bessere Trennung vom Baß zu erzielen. Nicht ganz störungsfreie Oberfläche.

Scha.

Oktagon

Future Games; Surrounding (s'schließt mi ei); Times In Fall; Romantic Gorilla; Reflection (ruhig wird's); Silent Words You've Said; Vulcan Dance

Berthold Weindorf (sax, b-cl); Litschie Herdlicka (b); Hermann Weindorf (keyboards, voc); Wesley Plass (g); Curt Cress (dr, perc); Harry Buckl (perc)

(Produzent H. Weindorf; Toningenieur Peter Flos)

Weryton 1001 (Wiltrudenstr. 3a, 8000 München 40)

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Auch ohne Curt Cress würde die Gruppe Oktagon an Doldingers Passport erinnern. Es ist Jazz-Rock der abgenützten Sorte, den diese Münchener Gruppe spielt. Die Musik hat trotz zahlreicher Synkopen und rhythmischer Verschiebungen eine erstaunliche Kälte, ohne daß das der Substanz zugute käme. Das liegt freilich auch weitgehend an den wenig originellen Kompositionen, die alle aus der Gruppe kommen. Zu allem Unglück singt Hermann Weindorf auf zwei Titeln bayrisch, obwohl er keine Stimme hat. Das kann sich ein Gulda leisten, aber bei dem sind auch die Texte anders. Th. R.

On Stage

Tal Farlow (g); Hank Jones (p); Red Norvo (vib); Ray Brown (b); Jake Hanna (dr); aufgenommen im August 1976 live
(Produzent Carl E. Jefferson)

Concord Jazz CJ-143

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

In den fünfziger Jahren galt das Norvo-Farlow-Mingus-Trio als eine der besten Gruppen im Bereich des improvisierten Swing-Jazz in kleiner Besetzung. Diese Live-Aufnahme von 1976, für die Hank Jones als gleichberechtigter Partner hinzugezogen wurde und Ray Brown am Baß und Jake Hanna am Schlagzeug einen zurückhaltenden, aber doch ungemein swingenden Background liefern, demonstriert eindrucksvoll, wie gut das musikalische wie technische Potential der Meister damals war.
Red Norvo, inzwischen zweiundsiebzig Jahre alt (bei der Aufnahme war er also schon weit über sechzig), hat nichts von seiner Vitalität verloren. Sein unverwechselbar weicher, swingender Sound auf dem Vibraphon (er spielt das Instrument fast wie ein Klavier) bestimmt den Klang der Gruppe. Gleichwertig als Solist agiert Tal Farlow, der über eine enorme Improvisationsgabe verfügt, obwohl er technisch nicht mehr ganz sauber spielt. Schließlich paßt sich Hank Jones vorzüglich in das Klangbild ein, er moderiert quasi am Klavier und stellt damit eine Geschlossenheit in der Gruppe her, wie sie von anderen selbst nach langjähriger Zusammenarbeit kaum erreicht wird. Trotz Live-Einspielung gelang der Aufnahmetechnik eine gute Gliederung der Instrumente und eine natürliche räumliche Wirkung. M. Sei.

Remy-Filipovitch-Quartett — All Night Long

Remy Filipovitch (ts); Frank Wunsch (p); Bodo Klingelhöfer (b); Michael Peters (dr)

EMI Electrola AS 11806

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	5
Aufnahme- Klangqualität	8
Oberfläche	10

1979 gründete Remy Filipovitch sein jetziges Quartett, dessen drei übrige Mitglieder aus der Dortmunder Musikhochschule hervorgingen. Mit ihrem Debütalbum sucht die Formation den Modern Jazz mit Stilelementen des traditionellen Jazz, des Hard Bop und des Cool und Free Jazz zu verknüpfen.
Rein stilistisch gesehen gelingt ihr auch diese Überlagerung bis zu einem gewissen Grade, musikalisch jedoch vermag die Gruppe über weite Strecken nicht restlos zu überzeugen. Zu häufig wird thematisches Material sequenziert oder paraphrasiert. Die Improvisationen des Saxophonisten erschöpfen sich oft schon in wenig einfallsreichem chromatischem oder diatonischem Auf- und Absteigen der Skalen. (Filipovitchs trockener und aggressiver Ton bleibt eine Geschmacksfrage.) Seine Free-Jazz-Ambitionen passen stellenweise nicht zum festgelegten harmonischen und rhythmischen Gefüge der Rhythm Section. Klingelhöfers Baßsolo in „Mandalay Express" scheint mehr vom Rock als vom Jazz beeinflußt zu sein, und Michael Peters' kurzes Schlagzeugsolo in „Flat Rate" geriet ziemlich schwach und einfallslos (der Titel wird übrigens einfach ausgeblendet). Die extreme Trennung von Saxophon und Klavier auf die beiden Kanäle durch die Tontechnik stört die klangliche Homogenität. Einwandfreie Preßqualität. M. Sei.

The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery

mit Tommy Flanagan, Percy Heath und Albert Heath; aufgenommen am 26. und 28. Januar 1960 in New York

Riverside 0061.124

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	8

Diese LP ist eine Neuauflage des zweiten im Januar 1960 für das Nobel-Jazzlabel Riverside aufgenommenen Albums, mit dem Wes Montgomery endlich einem breiteren Publikum bekannt wurde. Es gelang ihm hier, sich von seinem Idol Charlie Christian zu lösen. Er behielt zwar dessen Single-Notes-Spiel bei, bereicherte es aber durch seine typischen mit dem Daumen gespielten Oktavmelodien (Polkadots and Moonbeams) und durch eine harmonienreiche Akkordtechnik („Gone With The Wind"). Trotz dieser technischen Schwierigkeiten wirkt Montgomerys Spiel ausgesprochen spontan und mühelos.
Mitte der sechziger Jahre bis zu seinem frühen Tode (1968) spielte Wes (unter Führung seines geschäftstüchtigen Managers Creed Tayler) vor allem gehobene U-Musik (mit dickem, typisch amerikanischem Streichersatz) in leichteren Jazzarrangements, was ihm allerdings zum endgültigen Durchbruch auf dem internationalen Plattenmarkt verhalf und damit auch ein finanziell sorgenfreies Leben ermöglichte. Abgesehen von der für heutige Maßstäbe amateurhaften Aufnahmequalität kommt der vorliegenden Platte immer noch exemplarische Bedeutung zu, denn Montgomery konnte hier völlig unverfälscht seine eigene musikalische Vorstellung in kleiner Jazzbesetzung realisieren. M. Sei.

Lionel Hampton Presents: Kai Winding

Mono Bone; Yardbird Suite; Lonely Town; Lazy Moments; If I Didn't Care; The Boy Next Door; That's Him; Grazy She Calls Me

Kai Winding (tb, arr); Frank Strazzeri (p, arr); Kevin Brandon (b); Ted Hawke (dr, perc)
(Produzent Lionel Hampton)

Toledo INT 147.527 22 DM

Musikalische Bewertung	8/7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Dies ist meines Wissens die einzige Platte der Reihe „Who's Who In Jazz", auf der Produzent Lionel Hampton nicht auch als Vibraphonist in Erscheinung tritt. Demgemäß braucht das Kai-Winding-Quartett keine stilistischen Kompromisse einzugehen, wenngleich eine Begegnung Winding/Hampton natürlich auch ihre Reize gehabt hätte. Die sehr aggressiv auftretende Rhythmusgruppe scheint nicht ohne Einfluß auf den Leader gewesen zu sein: Windings Posaune hat merklich mehr „Rotz im Rohr" als sonst; seine gepflegte Suave besitzt Grat und Kanten, was der nach wie vor dominierenden Eleganz seines Spiels härtere Konturen verleiht. Die völlig unbekannten Brandon und Hawke sind ausgezeichnete Rhythmiker, die sich auf Feuer und Dampf verstehen, und der erfahrene Frank Strazzeri besticht mit locker perlenden Single Notes der besten Bebop-Schule. Kurt Weills wenig gespieltes „That's Him" ist die einzige Ballade des Albums, alle anderen Stücke sind in mittlere bis schnelle Tempi eingeteilt („Crazy She Calls Me" und Leonard Bernsteins „Lonely Town" werden in lateinamerikanischer Gangart drangenommen). Bei zwei Titeln handelt es sich um Originalkompositionen des Leaders und des Pianisten: Kai Winding hat das auf einer simplen Riff-Figur aufbauende „Mono Bone" geschrieben, und Frank Strazzeri ist mit „Lazy Moments" ein apartes melodisches Song-Motiv eingefallen. Leider bieten die durchschnittlich vier Minuten langen Tracks keine Gelegenheit zum echten Ausspielen — vor allem von Strazzeri hätte man gern ein paar Chorusse mehr gehört. Die knappe Laufzeit der LP (31' 38") kostet ihr denn auch einen vollen Repertoirepunkt. Scha.

Gitarrenspiele

Werner Lämmerhirt: Cheek To Cheek; Yesterday — David Qualey: Scotland The Brave; Dance — Peter Finger und Florian Poser: Summertime — Sammy Vomâčka: Red Pepper Rag — Juray Galan: You Are The Sunshine Of My Life — Martin Kolbe und Ralf Illenberger: Birdland — Sebastiaõ Tapajós: Ultimo Trémolo von Barrios — Martin Müller: Round 'bout Midnight

Stockfisch LC 4910

Musikalische Bewertung	6—9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Nachdem das Acoustic-Guitar-Label Stockfisch in den letzten fünf Jahren mehreren Solisten der Gitarrenszene mit deren eigenen Werken zu schnellem Plattenruhm verhalf, stellt es hier acht Künstler gemeinsam auf einer Platte vor. Dabei galt es für jeden (Ausnahme Tapajós), die eigene Bearbeitung einer allgemein bekannten Komposition aus dem Bereich des Jazz, der Popmusik oder der Folklore abzuliefern.
Daß das Ergebnis bei einer solchen Vielzahl von Fingerstilisten unterschiedlich ausfallen muß, liegt auf der Hand, zumal die Herren mit den verschiedensten Techniken, Stilen und Gitarrren aufwarten. Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, wollte ich jeden Spieler besprechen, die meisten dürften ohnehin bekannt sein. Hervorzuheben ist der Tscheche Juray Galan, dem mit einer zusätzlichen A-Baßsaite eine verblüffende Vergrößerung des Tonumfangs gelingt. Außerdem besticht er durch virtuose Geläufigkeit unter Beibehaltung einer dichten harmonischen und polyphonen Struktur, was an Joe Pass erinnert (Galan bedient sich allerdings auch des Playbacks und der elektrischen Verstärkung mittels Pick up). Ferner beeindrucken David Qualey, Martin Müller und hier auch Sebastiaõ Tapajós durch klanglich wie technisch sauberes Spiel auf der nylonbespannten Konzertgitarre. (Alle anderen verwenden Stahlsaiten.)
Fazit: Eine äußerst abwechslungsreiche Platte, die verdeutlicht, wie vielseitig die akustische Gitarre in allen Stilbereichen auch solistisch einzusetzen ist. Die saubere Aufnahme- und Preßqualität runden das erfreuliche Ergebnis noch ab. M. Sei.

Leserzuschrift zu: „Ist da wirklich jemand beknackt?"

HiFi-Stereophonie 3/81, Seite 228

Die Studie des Polygram-Direktors über Schallplattenoberflächen hat bedauerliche Lücken. Kein Wort verliert er über Wellenschläge am Schallplattenrand, wo es nicht mehr um die Größenordnung von 1/100 Millimeter geht, sondern wo die Nadel das Springen und der Gleichlauf das Wimmern lernt. Abnehmende Tonqualität zur Mitte hin sind wir schon fast gewöhnt. Oft hapert es bereits im Tonstudio, wenn die Aufnahmen zu dumpf, zu direkt oder zu hallig sind. Warum hört man auf Schallplatten mit Kammermusik kein echtes Pianissimo? Um die Abtastgeräusche zu verdecken?
Karl Reiner, Ottersweier



City — Dreamland

Window; Something To Tell You; Top Of The Line; Night — Half Past Twelve; Far Away; Bulgaria; Love You; I'd Better Slow Down

Pool 6.24391 AP 19,90 DM

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Wer hätte das vor ein paar Jahren gedacht: daß eine Rockgruppe aus der DDR in einem volkseigenen Ost-Berliner Studio mit einem amerikanischen Produzenten eine Platte in englischer Sprache für den internationalen Markt aufnehmen würde. Wo Devisen locken, scheinen Prinzipien nicht mehr zu taugen. Auch die DDR-Bürokratie handelt nach den Gesetzen des kapitalistischen Marktes, wie man sieht. Immerhin ist die Wahl fachkundig. City ist wahrscheinlich die zur Zeit professionellste Rock-Band der DDR. Die Kompositionen sind abwechslungsreich und eingängig. Freilich klingt, was die Gruppe technisch einwandfrei daraus macht, unglaublich brav und wie eine Reminiszenz an die sechziger Jahre. Th. R.

Das Dritte Ohr — Zahltag

Zahltag; Wenn die Sonne sinkt; Rita Rita; Mordwest-Stadt; Maibock; Kalte Wut; Bleib weg; Schwarzer Wurm; Disco Fuzzies

Udo Wolff (voc, harm); Tom Schrader (g); Boogie-Meyer (b, g); Ferdi „Flachmann" Peters (dr); aufgenommen im November 1979 und April 1980 (Produzenten Wolfgang Michels, Das Dritte Ohr; Toningenieur Manfred Lohse)

Telefunken 6.24397 AP 19,90 DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Da macht mitten in Deutschland eine Vier-Mann-Band handfesten Blues der erdigen Sorte. Originalität ist nicht gefragt, sondern stilechte Interpretation. Und die gelingt so vollendet, daß man keine Einwände findet. Udo Wolff, der nebenbei auch eine süffige Mundharmonika spielt, hat eine urige Blues-Stimme, wie es hierzulande nach meiner Kenntnis keine zweite gibt. Völlig unverkrampft und im Geist des ursprünglichen Folk-Blues sind seine deutschen Texte, die ein Unbehagen formulieren, das zugleich privat und gesellschaftlich ist. Dieser Blues klingt keinen Augenblick steril, und man kann nur hoffen, daß Deutschlands bester Blues-Kenner, Manfred Miller, unrecht hat, wenn er im Covertext behauptet, dem Blues würde niemand zuhören. Th. R.

a)
Rainer Baumann Band — Meet Me In The Bottom

Line Records 6.24573 AP (Teldec) 19,90 DM

b)
Stuttgart — Airplay

X Records 6.24545 AP (Teldec) 19,90 DM

c)
Einstein — Beware Of Germans

X Records 6.24544 AP (Teldec) 19,90 DM

d)
Marvin Gaye — In Our Lifetime

Motown 260.15.001

	a)	b)	c)	d)
Musikalische Bewertung	7—8	7	6	?
Repertoirewert	8	6	4	0
Aufnahme-, Klangqualität	6	8	8	9
Oberfläche	9	9	10	7

Vor neun Jahren begann Rainer Baumanns Karriere als Gitarrist bei Frumpy. Einige Jahre später diente er in der Jutta-Weinhold-Band und ist seither ein vielbeschäftigter Studiomusiker. Seine erste LP mit eigener Band enthält überwiegend Titel farbiger Blues-Veteranen in nahezu originalgetreuer Interpretation. Das „schwarze Feeling" wird durch eine recht amateurhafte Aufnahmetechnik gefördert, die sogar das Verstärkerbrummen durchhören läßt. Günter Renner bedient das Schlagzeug ziemlich sorglos, doch virtuose Präzision wird bei dieser Musikrichtung ohnehin nicht angestrebt. Insgesamt ist das Album den Originalkompositionen angemessen, so daß man es den Blues-Rock-Produktionen aus den USA durchaus gleichstellen darf.
Wie der Titel vermuten läßt, stammt die Gruppe Stuttgart aus dem Schwabenland. Ihr Debüt-Album aber hört sich recht angelsächsisch an. Überhaupt scheint sich die deutsche Rock-Szene allmählich von ihrem Elektronik-Synthesizer-Komplex befreit zu haben. Wenngleich die Arrangements der Gruppe auf die Dauer etwas eintönig gerieten, so lassen sie doch allesamt ein solides Rock-Fundament erkennen. Der Leadsänger verfügt über eine ungemein sonore Baßstimme und verleiht der Gruppe damit einen eigenständigen Sound.
Äußerst selbstbewußt gibt sich die deutsche Band Einstein, wenn sie betont, ihr Debüt-Album rechtzeitig zum hundertsten Geburtstag des berühmten Physikers erscheinen zu lassen. Und reichlich unverschämt mutet der Titel an: Nehmt euch in acht vor den Deutschen. Über diese wird dann auch im Titelsong übel hergezogen. Bis auf drei Stücke (den Stevie-Wonder/Elton-John-Verschnitt „Say Goodbye With A Smile", die Dixieland-Parodie „Liza" und die Genesis-Kopie „Eternity Is Love") sind alle Nummern Hardrock-Produktionen nach gängigem Muster, nach dem Gruppen wie Deep Purple, Nazareth oder die Scorpions schon seit Jahren verfahren. Beware of this record.
Warum Marvin Gaye einen ähnlichen Superstar-Status wie Stevie Wonder oder Diana Ross genießt, ist mir nach Abhören seiner Platte unerklärlich. Langatmig und monoton ziehen sich die Stücke im Soul- und Funky-Rhythmus dahin, und Gayes Stimme scheint überhaupt keine Modulation zu kennen. Eineinhalb Jahre Studioarbeit waren für diese LP nötig, produziert wurde aber nur Langeweile. M. Sei.

Pete York's New York — Into The Furnace

This Time; Ways And Means; Schtick; Now I Know; Gimme Some Loving; Into The Furnace; Blue Mountain Roll; New Tomorrow; Water Fall; The Reasons Why

Pete York (dr); Mel Thorpe (fl, sax, cl); Roger Munns (keyboards); Steve Richardson (b)
(Produzent Thomas Martin)

Teldec 6.24463 AP 19,90 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Eine anspruchsvolle Rockplatte der neuen Gruppe um den legendären Schlagzeuger Pete York. Die Stücke sind komplex, ohne daß das auf Kosten des Rhythmus ginge. Mel Thorpe bringt stellenweise jazzige Töne ein. York spielt sein differenziertes, musikalisches Schlagzeug, nicht aber sich selbst in den Vordergrund. Die kleine Besetzung läßt vielmehr allen Gruppenmitgliedern Raum zur Entfaltung und verleiht dem Zusammenspiel eine erfreuliche Transparenz. Die Titel stammen zum größten Teil von den Gruppenmitgliedern Thorpe und Munns, dazu kommt der alte Winwood-Klassiker „Gimme Some Loving". Jede Nummer hat ihren eigenen Charakter — eine wohltuende Erholung inmitten des akustischen Einheitsbreis, der uns beständig umgibt. Th. R.

Desmond Dekker — Black And Dekker

Israelites; Lickin' Stick; It Mek; Please Don't Bend; Many Rivers To Cross; Hippo; 007; Work Out; Problems; Rude Boy Train; Pickney Gal; Why Fight

Stiff 6.24333 AO 17,80 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Desmond Dekker, der eigentlich Dacres heißt, ist ein in England lebender Jamaikaner, der schon in den sechziger Jahren schrieb und sang und der nun mit der lang anhaltenden Ska-Welle wieder nach oben geschwemmt wurde. Seine Songs bewegen sich im Rahmen dessen, was man ja mittlerweile bis zum Überdruß gehört hat, doch sein Gesang ist kräftig und einprägsam — durchaus dem von Bob Marley vergleichbar —, und für die vorliegende Platte hat man eine Reihe ausgezeichneter Musiker zusammengeholt, die bereitwillig auf Dekkers Vorlagen eingehen. Th. R.

Ian Dury & The Blockheads — Laughter

Superman's Big Sister; Pardon; Delusions Of Grandeur; Yes And No (Paula); Dance Of The Crackpots; Over The Points; Take Your Elbow Out Of The Soup You're Sitting On The Chicken; Uncoolohol; Hey, Hey, Take Me Away; Manic Depression (Jimi); Oh Mr. Peanut; Fucking Ada

Stiff 6.24540 AP 19,90 DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Daß es auch im New Wave Unterschiede gibt, beweist seit längerer Zeit Ian Dury. Freilich kann man sich fragen, ob seine elaborierte Musik und sein Witz, der dadaistische Züge trägt und bisweilen ganz schön sophisticated ist, mit der Kategorie New Wave richtig bezeichnet ist. Allenfalls die Vorliebe für harte Rhythmen und die schmucklose Singweise verbinden ihn mit anderen Gruppen dieser Richtung. Ebensogut kann man Ian Dury und seine Mannen als legitime Erben direkt auf Velvet Underground und andere zurückführen. Und wenn hier gar Don Cherry mit einer jazzigen Trompete einsteigt, dann wird es doch fraglich, ob sich die New Wave mit Ian Dury schmücken darf. Th. R.

Van Dunson

Human Error; Satellite; Baby, I Believe In You; You're All I Need To Get By; Is It Right; Frozen Flights; Introductions; The Transient; Do It Better; How Long Will It Take

Van Dunson (p, voc); David Wheatley (keyboards); Dee Murray (b, voc); Jim Varley (dr); Slick (g); Ian Underwood (synthesizer)
(Produzenten David Rosner, Margo Guryan; Toningenieur Bob Stringer)

Strand 6.24398 AP 19,90 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Eine angenehme, keineswegs originelle neue Stimme. Die Songs sind hübsch, mit einem Sinn für Dramatik, aufwendig arrangiert. Mit seinem Klavierspiel erinnert Dunson ein wenig an Elton John, sein Gesang jedoch hat nicht dessen Energie. Da erweist sich Dunson vielmehr als später Repräsentant eines Soft Rock, wie er vor zehn Jahren populär war, der aber — man denke etwa an Billy Joel oder Paul Simon — bis heute immer eine Anhängerschaft hatte. Th. R.

Veronika Fischer und Band 4 PS — Goldene Brücken

Ouvertüre; Goldene Brücken; Insel im Norden; Kinder des Sonntags; Der Vagabund; Niemals mehr; In uralter Zeit; Zeit für ein Kind; Wenn der Vorhang fällt; Nachspiel

Pool 6.24348 AP 19,90 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Daß es in der DDR eine relativ lebhafte Chansonszene gibt, hat sich herumgesprochen. Doch die Grenzen zwischen Chanson, Schlager und Rock sind im anderen Deutschland weniger streng gezogen als bei uns. Einerseits unterscheiden sich manche Chansons nur durch ihren Gestus, nicht aber durch ihre Qualität vom Schlager. Andererseits wird auch vom Schlager eine, wie immer auch dürftige, „Aussage" erwartet. Und der Rock ist in der Regel so geglättet, daß er dem Schlager musikalisch sehr nahe kommt. In diesem Kontext ist Veronika Fischer, in ihrer Heimat sehr populär, schwer einzuordnen. Die Begleitband weist in Richtung Rock, ihre Texte haben stellenweise Chansonanspruch. Gelegentlich erinnert sie an Kate Bush, will sagen: es fehlt ihr das Erdige des ursprünglichen Rock- oder auch Jazzgesangs. Th. R.

Unterhaltung

Hans Moser — Habe d' Ehre

Polydor 2437 823

Zarah Leander — Star unter Sternen

Ariola 202491-502

Singende Filmsterne

EMI Electrola 1 C 134-46 085/86 M (2 LP)

Lilian Harvey & Willy Fritsch

EMI Electrola 1 C 134-46 081/82 M (2 LP)

Comedian Harmonists — Folge 5

EMI Electrola 1 C 148-46 078/79 M (2 LP)

Oscar Joost vom Eden-Hotel Berlin

EMI Electrola 1 C 028-46 077 M

Die Goldene Sieben — Die Band der Bandleader

EMI Electrola 1 C 028-46 076 M

Die goldene Ära deutscher Tanzorchester — Bernhard Etté

EMI Electrola 1 C 134-45 345/46 M (2 LP)

Unverändert heftig scheint das Interesse am alten deutschen Film und seinen Stars zu sein. Den ständig zunehmenden Literaturveröffentlichungen steht auch die Plattenindustrie wacker zur Seite: Die Archivausgrabungen schreiten munter voran, wobei das gesamte Terrain von den frühen Dreißigern bis in die Adenauer-Ära abgegrast wird.
Zum hundertsten Geburtstag von Hans Moser hat die österreichische Polydor einen Zusammenschnitt alter und neuer Wiener Lieder besorgt — größtenteils Nachkriegsaufnahmen, die aus den unterschiedlichsten Quellen stammen (u. a. von der schweizerischen Turicaphon und von Columbia Austria). Moser, den es über den Nuschelkomiker hinaus noch immer als schauspielerische „Genie-Wurz'n" zu entdecken gilt, ist im deutschen Sprachraum so unübertragbar geblieben wie W. C. Fields im englischen. Die kauzige Diktion wird durch das Medium Schallplatte natürlich besonders plastisch gemacht, aber es bleibt stets auch die große menschliche und künstlerische Ausstrahlung spürbar, die Mosers Eigenart in die Unsterblichkeit erhoben hat. So kommt es, daß man selbst Verse und Texte der Erinnerungsplatte toleriert, denen man aufgrund veränderten Bewußtseins kritischer als früher gegenübersteht. In einigen Aufnahmen ist übrigens auch Mosers oftmaliger Filmpartner Paul Hörbiger dabei — auf Hülle und Etikett zwar nicht genannt, aber unverkennbar.
Gleich zwanzig bekannte Leander-Titel auf einen Schlag bietet das goldbronzen schimmernde Ariola-Album an. Allerdings handelt es sich fast ausschließlich um Nachkriegsproduktionen — „in neuer Studioqualität", wie es auf der Hülle heißt. Das Ergebnis ist ein recht passabler HiFi-Sound, ohne das Kratzen und Rauschen der Originale aus der Schellackzeit, aber leider auch ohne deren ursprüngliche Frische, die man gewöhnlich trotz aller Patina und Nostalgieverklärung heraushört. In ihren fünfziger Aufnahmen wirkte die Schwedin immer statuarischer und gleichsam wie ihre eigene Parodie —, und für frotzelnde Imitatoren ist sie ja stets ein ergiebiges Objekt gewesen, das die Übertreibung selbst noch forciert hat. (Wie man freilich mit demselben Pathos ungestraft bei den Kritikern der Jetztzeit Furore machen kann, wenn man das richtige Image mitbringt, beweist das Beispiel Milva!) Einen kleinen Spritzer Leanderscher Selbstironie kann man eigentlich nur in Michael Jarys „Waldemar" entdecken ... Wenn das Album trotz dieser Einschränkungen eine gewisse Attraktivität besitzt, dann nur wegen der beachtlichen Laufzeit von über 62 Minuten!

Gut eingeführt ist die Electrola-Reihe „Der goldene Trichter", die sich ja auf besonders reichhaltiges Archivmaterial stützen kann. Das Doppelalbum „Singende Filmsterne" enthält achtundzwanzig Raritäten aus den Jahren bis 1943, die Hälfte davon aus der Weimarer Republik, schauspielernde Gesangsstars à la Gitta Alpar, Marta Eggerth, Marcel Wittrisch und Irene Ambrus neben singenden Schauspielern wie Camilla Horn, Liane Haid, Anny Ondra, Curt Bois, Siggi Arno, Hans Brausewetter und Alfred Braun, nicht zu vergessen Marlene Dietrich, die — noch Hollywood-unverbildet — ein weiteres Liedchen aus dem „Blauen Engel" trällert („Kinder, heut abend, da such ich mir was aus"). Aus der braunen Epoche sind Rühmann („Li-li-li-Liebe") und Leander („Ich will nicht vergessen") mit selten gespielten Titeln vertreten; Hilde Hildebrand singt gewohnt süffisant aus dem Wohlbrück-Film „Ich war Jack Mortimer". „Dummes kleines Ding" aus „Truxa" hört man diesmal nicht von Rudi Godden, sondern von Hans Söhnker, der sich mit seinem Kurzauftritt in besagtem Film den Zorn des Propagandaministers zugezogen hatte.
Eine andere Electrola-Wiederveröffentlichung ist dem wohl populärsten deutschen Filmpaar aller Zeiten gewidmet: Lilian Harvey und Willy Fritsch. Die beiden singen teils gemeinsam, teils solo; einmal auch im Terzett mit Willi Forst („Wir zahlen keine Miete mehr" aus „Ein blonder Traum"). In zwei Fällen ist es nur zu Schallplattenbegegnungen gekommen, während im Film andere Partner ausprobiert wurden (Käthe von Nagy in „Ihre Hoheit befiehlt" und Wolf Albach-Retty in „Zwei Herzen und ein Schlag"). Aus der letzten Zusammenarbeit des Paares („Frau am Steuer", 1939) ist nur Willy Fritsch allein zu hören — mit dem „Adelheid"-Schlager von Harald Böhmelt. Besonders die Filme vor 1933 sind ja — wegen ihres dramaturgischen Einbaus von Lied und Tanz in den realen Handlungsablauf, im Gegensatz zur reinen Musiknummernschau — als klassische Tonfilmoperetten in die Geschichte eingegangen und selbst für Hollywood-Musicals zum Vorbild geworden. Weitere Sammlerstücke des Albums: Fritsch als herrlicher „Amphitryon" aus dem gleichnamigen Schünzel-Film und Lilian Harvey mit englisch und französisch gesungenen Versionen der Hauptschlager aus „Ich und die Kaiserin", „Ein blonder Traum" und „Zwei Herzen und ein Schlag".
Filmreminiszenzen sind indes nur *ein* Programmteil des „Goldenen Trichters"; den Schwerpunkt legt man bei Electrola nach wie vor auf die allgemeine Tanz-, Unterhaltungs- und Schlagermusik der zwanziger bis vierziger Jahre. Die fünfte Folge der Comedian Harmonists geht bis 1928/29 zurück, als der später weltberühmte Sound erst in der Entwicklung begriffen war und das Ensemble sogar noch den Refraingesang für populäre Orchester wie Dajos Béla („Ich hab' Ihnen viel zu sagen", „Eilali, eilali, eilala") und Marek Weber („Schlaf, mein Liebling") beizusteuern hatte. In einer Aufnahme vom Oktober 1930 („Ich träum' von einer Märchennacht") fungieren die Harmonists als Begleitung für den Solisten Marcel Wittrisch, und es ist bemerkenswert, wie gut sich der Tenor in den Sextettrahmen zu stellen wußte. Am ausgereiftesten erlebt man die Kunst des Ensembles in dem vokalisierten Menuett von Boccherini (1933) und in den französisch gesungenen Titeln „J'aime une Tyrolienne", „Florestan 1er — Prince de Monaco", „Natacha" und „Sonya" (alle 1934). Das findet auch heute noch Anerkennung: die ausgezeichnete Stimmgruppierung, die Leichtigkeit der Ton- und die Eleganz der Melodieführung, die Spannweite des Repertoires (selbst der Kitsch war gekonnt) — summiert zu einer damals originellen und eigenwilligen Mischung aus deutschem Männergesangverein und amerikanischem Vokalraffinement. Daß von den Comedian Harmonists auch der Jazz in seinen rhythmischen Ausläufern miteinbezogen wurde, bekundet der 1931 entstandene Titel „Halt dich an mich". Trotz der beschränkten Wiedergabequalität vermittelt auch diese Folge eine Ahnung davon, wie eindrucksvoll das Gesangssextett im Konzertsaal gewirkt haben muß.
Eine erstaunlich gute Klangrestaurierung ist der Platte von Oscar Joost zu bescheinigen, die Aufnahmen aus den Jahren 1931—1934 berücksichtigt. Der Stil der aufs Berliner Eden-Hotel abonnierten Kapelle war mehr oder weniger stark an die englischen Ballroom-Orchester angelehnt, aber immer im Einklang mit deutscher Mentalität und ohne jazzige Attitüde. Letztere trat zuweilen bei der prominent besetzten Goldenen Sieben zutage, die neben harmlosen Schlagerchen erstaunlich oft amerikanische Songs aufnehmen konnte — mit stillschweigender Billigung des Propagandaministeriums, das sich solcherart Großzügigkeit aus Prestigegründen leistete (vor allem kurz vor und nach der Olympiade in Berlin). Freilich durften die englischen Titel nicht überhandnehmen, weshalb man auf Eindeutschungen auswich: so wurde denn aus „Cheek To Cheek" — „Fräulein, kleines Fräulein", aus „Everything I Have Is Yours" die „Liebesmelodie" und aus „There's A New World" ein „Rhythmus der Freude". Die Aufnahmen umfassen den Zeitraum von November 1934 bis Juli 1937; von den Begleitsängern trägt Marita Gründgens — die Schwester des großen Theatermannes — den bekanntesten Namen.
„Die goldene Ära deutscher Tanzorchester" nennt sich eine Spezialabteilung innerhalb der Electrola-Archivedition, deren Startprogramm in HiFi-Stereophonie 5/79 besprochen wurde. Das Doppelalbum mit Bernhard Etté setzt die Reihe fort und erinnert an eines der populärsten Berliner Orchester der zwanziger und dreißiger Jahre, das mit rund tausend Plattenaufnahmen zugleich eines der meistdokumentierten der damaligen Zeit ist. Nach amerikanischem Vorbild stand Etté nicht nur unter eigenem Namen, sondern auch mit Pseudonymen in den Katalogen, etwa als „Edward King and his American Royal Orchestra" oder als „The Jazz Kings". Es war eine typische „Society-Band" jener Jahre, die sich in allen Richtungen der Tanzmusik auskannte und somit für jeden Geschmack das Passende parat hatte

— zeitweise sogar für die Hot-Fans. Eines von mehreren Beispielen: der „Maple Leaf Rag" vom August 1927. Die früheste Aufnahme des Albums ist „Home In Pasadena" (Oktober 1924 — in genau demselben Arrangement, das fünfzig Jahre später vom Pasadena Roof Orchestra zum zweitenmal populär gemacht wurde). Die zeitlich letzten Titel stammen vom September 1938 („Ich bring' dich um die Ecke — zum Autobus" und „Wenn ein Mädchen keinen Mann hat", beide mit Gesang von Robert Dorsay, dem im Dritten Reich ermordeten Kabarettisten und Schauspieler). Auch hier haben die Soundspezialisten wieder ihr Bestes getan, um die unterschiedlichen Aufnahmeverfahren für heutige Ohren kompatibel nebeneinanderzustellen. Immerhin mußte eine Spanne von vierzehn Jahren auf einen halbwegs gemeinsamen Nenner gebracht werden. Scha.

Filmmusik

Flash Gordon

Original-Soundtrack der Gruppe Queen

EMI Electrola 064-64 203 — 26 DM

Musikalische Bewertung	3
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

„Flash Gordon" ist ein mit den zu Comicstrip-Blasen reduzierten Stimmen der Hauptakteure (der Bösen vor allem, die viel besser sprechen) aufgemotzter Pop-Soundtrack von simpelstem, oft Disco-nahem Zuschnitt. Die Rockgruppe Queen fummelt vorwiegend an ihren Synthesizern herum, und je einmal pro Seite steuert ein gewisser Howard Blake ein paar für Streicher arrangierte Akkordfolgen bei: Wäre es noch ein wenig simpler, wär's überhaupt nicht vorhanden.

Aber so sehr man sich als Liebhaber von „klassischen" Soundtrack-Platten einen neuen symphonischen Score von John Williams oder sogar Jerry Goldsmith gewünscht hätte — man muß doch eingestehen, daß die per Elektronik zu einfachstem Atmosphärereiz pointierten Klänge dem ironischen Comics-Charakter des Filmes nicht übel zu Gesicht stehen (am wenigsten vielleicht bei „Ming's Theme", denn ein schillernder Bösewicht braucht nun mal raffiniertere Musik). Für den Repertoirewert der Platte schlägt das allerdings nicht zu Buche. Denn ohne den Film ist die Musik so gut wie tot; die Platte taugt vornehmlich zur Erinnerung an den Kinogang, als Souvenir quasi. TRü

The Empire Strikes Back

Symphonic Suite from the Original Motion Picture Score

National Philharmonic Orchestra, Leiter Charles Gerhardt

Chalfont Digital SDG 313
(Le Connaisseur, Waldstraße, 7500 Karlsruhe)

Musikalische Bewertung	8—9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Über John Williams' Score zu „The Empire Strikes Back" habe ich, anläßlich der Originalversion, schon in HiFi-Stereophonie 9/80 geschrieben — vielleicht etwas zu rasch im Urteil über die Komposition selber. Zwar ist es richtig, daß Williams konventioneller (und somit auch langweiliger) ist als sein Kollege Jerry Goldsmith; das hindert freilich nicht, daß er eine sehr gute Zweitposition innehat. Williams, das zeigt sich auch hier, ist ein musikalischer Resteverwerter par excellence, er klaut von überallher und versucht auch gar nicht, das zu vertuschen. Aber waren nicht auch einige der Pioniere, im Leistungsstreß, gern mal im Fremdpartiturenschrank fündig geworden? Außerdem, Williams ist ein erstklassiger Instrumentierer, ein Klangfarbenzauberer, und folglich kann man eben doch, wenn man Goldsmith einmal vergißt, Spaß an dieser bunten Abenteuermusik finden. Die Neueinspielung des verdienstvollen Charles Gerhardt mit dem National Philharmonic Orchestra (es handelt sich um eine eigens für die Platte arrangierte Suite) hat superbe Digitaltechnik auf ihrer Seite, somit auch technisch opulenten Klang (das Orchester und der Dirigent haben ja oft genug gezeigt, daß sie ideale Filmmusik machen). Daß ich zwei, drei Nummern im Original-Soundtrack, also dirigiert von John Williams selber, vorziehe, ist eine Geschmackssache. Für Kino- und Klangfetischisten ist diese Einspielung jedenfalls höchst empfehlenswert! TRü

The Greatest Film Themes

Originalversionen bekannter Soundtracks (Main Titles, Title Songs, Themes)

EMI ASD 056-63 127

Musikalische Bewertung	0—10
Repertoirewert	?
Aufnahme-, Klangqualität	6—10
Oberfläche	7

Sampler von Soundtrack-Originalen sind so gut wie nie sinnvoll zusammengestellt — ganz zu schweigen von einem „Programm", dem sie folgen würden. Allerdings, einen solchen Eintopf wie hier findet man selten: nicht nur Kraut und Rüben, sondern auch Erdbeeren und Paprikaschoten in einem Topf. Dabei zieht „Qualität" sich durch alle Musikgenres — der wichtigste Titel ist wohl John Addisons fulminanter Main-Title-Marsch zu „A Bridge Too Far". Morricones „The Good, the Bad and the Ugly" ist — auf seine Art — ebenso wichtig, einer der gelungensten Titel aus der Zeit, als der Maestro noch nicht drei Scores pro Monat schrieb und von einem zum andern immer schlechter wurde. Gut auch Mancinis klassischer Pop-Main-Title „Pink Panther", Kenny Rogers' CB-Nummer „Lucille" (aus Peckinpahs „Convoy") oder John Barrys Title Song zum Bond-Film „Diamonds Are Forever" (gesungen von Shirley Bassey).

Der Rest darf nicht verschwiegen werden: Er macht immerhin die Hälfte der Platte aus. Leonard Rosemans „Theme from Lord of the Rings" ist platteste Gartenzwergmusik, Stanley Myers' „Cavatina" aus dem „Deer Hunter" zwar populär, aber zumindest meinen Ohren ziemlich unerträglich. Marvin Hamlischs Herumdoktorei an Scott Joplins genialen Klavierrags („The Sting") mag man — oder man mag sie nicht; aber selbst das kann ich mir nicht mehr vorstellen bei Barry Manilows „Copacabana" (aus „Foul Play") oder Melissa Manchesters „Looking Through the Eyes of Love" aus der Schmonzette „Ice Castles". Dazu ein Stück „Jesus Christ Superstar", „Mahogany", „Shaft" ... Wer hat's schon? Wer will's noch mal? TRü

John Paul Jones

Original-Soundtrack von Max Steiner

Varèse-Sarabande STV 81146

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Max Steiner, Ex-Wiener Operettengeiger, ist der Ahnvater aller eigens für einen Film komponierten und auf einem Soundtrack fixierten Musik — er, der die ersten Filmmusicals mitprägte, schrieb 1930 und 1931 schon „Erkennungsmelodien": keine kompletten Scores noch, nur ein paar Takte Musik für den Titelvor- und -nachspann. Ein paar Jahre später allerdings komponierte Steiner bisweilen symphonische Musik vom ersten bis zum letzten Filmbild, ohne Pause — Kinoopern beinahe.

„John Paul Jones" ist eine späte Arbeit des Altmeisters (1959) — wie üblich handwerklich überaus solid, opulent instrumentiert, ohne harmonische oder rhythmische Verstörungen. Steiner war immer der konventionellste unter den großen Hollywood-Komponisten. Korngold übertraf ihn an harmonischer Raffinesse, Waxman an musikalischem Intellekt, Tiomkin an Experimentierlust, Newman an Süße des Melos.

Dennoch ist in der Figur Steiners gebündelt, was Filmmusik bedeutet (nicht: bedeuten *kann*): in erster Linie ein emotionsheischendes Korrelat zur Linearität der Bilder, Überredungshilfe und Verpakkung zugleich. Steiner hat immer die „repräsentativen" Scores geschrieben, auch wenn der letztmögliche Glanz außerhalb seiner Metierbeherrschung lag. Seine Realmusikzitate sind eingeweicht in den einheitlichen Steiner-Sound, selbst hier noch, selbst wenn die Pfeifer und Trommler des 18. Jahrhunderts den „Yankee Doodle Dandy" spielen, bleibt das knappe Episode, die ganz natürlich ins Steinersche Symphonie-Idiom einmündet (das, durch die verbindende Arbeit des Instrumentators Hugo Friedhofer, zum Kinosound der ganzen Epoche wurde).

Daß Steiner bei aller Liebe zur Konvention ein Pionier nahezu aller Filmmusik-Errungenschaften ist (so etwa auch der Technik des „Mickey-Mousing", des „wörtlichen" Übersetzens von Aktionen und Empfindungen in musikalische Phrasen), ist für diese Soundtrack-Veröffentlichung nicht mehr von Belang: Hier zieht der Altmeister souverän eine Summe, und es macht einfach Spaß, ihm dabei zuzuhören, zumal die Platte vorzüglich klingt („Vitaphonic Stereo"), was bei alten Soundtracks eine echte Seltenheit ist. TRü

Classic War Themes

Victory at Sea (Rodgers); 633 Squadron (Goodwin); Colonel Bogey (Alford) u. a.

London Philharmonic Orchestra, Leiter Geoff Love

EMI MFP 50 452

Musikalische Bewertung	5—9
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Ein Stück Weltkrieg-II-Nostalgie, der merkwürdigerweise die Engländer noch enthusiastischer frönen als unsere diversen „Wehrsportgruppen" (natürlich ist da ein entscheidender Unterschied des Blickwinkels). Die „Classic War Themes" bestehen nur zu etwa einem Drittel aus Filmmusiken, selbst eine durchaus „friedlich" konzipierte Komposition wie Gustav Holsts „Mars, the Bringer of War" (aus der Suite „Die Planeten") findet sich, oder Tschaikowskys „1812"-Ouvertüre — in Interpretationen, die alle Effekte auskosten und das grause Spiel, das die Idee gab, opulent zu Klang werden lassen. An Filmmusik gibt es Ron Goodwins mitreißenden Main-Title-Marsch aus „633 Squadron", einige Bruchstücke aus Richard Rodgers' Dokumentarfilm-Score „Victory at Sea" und „Colonel Bogey", den Marsch von Philip Alford, der durch die Pfeifnummer in der „Brücke am Kwai" erst populär wurde. Übrigens: Das „Warschauer Konzert" fehlt natürlich auch nicht. Die brauchbar klingende Platte sei somit weniger Soundtrack-Freunden empfohlen als jenen, die Kriegsreminiszenzen nicht grad mit Bundeswehr-Marschplatten pflegen wollen, sondern durch symphonische Glasur „fein" gemacht. TRü

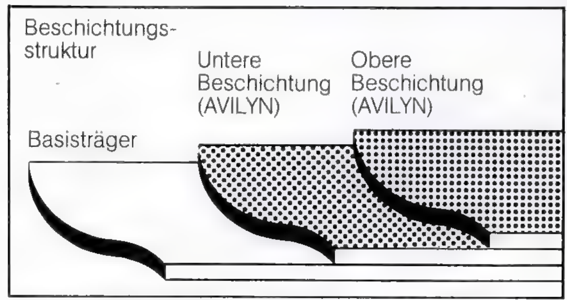


TDK SA-X.
Für brillante Töne legt diese Cassette eine Sonderschicht ein.

Im Unterschied zu normalen Cassetten hat die TDK SA-X nicht nur eine, sondern zwei Schichten.

Zwei Arten der von TDK entwickelten Super Avilyn-Partikel sind auf dem Band in optimaler Schichtdicke kombiniert verarbeitet. Das garantiert höchste Linearität in allen Frequenzbereichen.
Ohne Einbußen der bei Zweischichtenbändern oft so problematischen Mitten.

Die TDK SA-X ist die konsequente Weiterentwicklung der berühmten TDK SA.



Eine präzise berechnete Gehäusemechanik garantiert Laufeigenschaften, die dem hohen Qualitätsniveau des Bandmaterials bei jeder Umdrehung gerecht werden. Wie fortschrittlich die TDK SA-X ist, können Sie hören. Auf zwei Spuren. Von zwei Schichten.





Georg-Glock-Str. 14 · D-4000 Düsseldorf 30
Schweiz:
Sacom S.A., Allmendstr. 11, CH-2562 Port be Biel
Österreich:
Othmar Schimek, Willibald-Hauthaler-Str. 23, A-5020 Salzburg



Test

Minikomponentenanlage



Aiwa Serie 50

Vor fast genau zwei Jahren untersuchten wir die ersten Minikomponentenanlagen, die teilweise so neu waren, daß sie uns nur als Japan-Version zur Verfügung standen. Damals hielt man diese Geräteart noch für einen zwar sehr niedlichen, doch auch kurzlebigen Mode-Gag. Wir wurden jedoch eines Besseren belehrt, denn die Minis sind inzwischen zu einem festen Bestandteil der HiFi-Szene geworden. Sie wurden sogar noch weiter miniaturisiert, wie der ebenfalls in diesem Heft getestete Minireceiver Aiwa S 50 zeigt, der im Design zu dem hier untersuchten Cassettenrecorder paßt.

Die 50er-Serie besteht aus den vier folgenden Komponenten:

Empfänger	ST-R 50	ca. 600 DM
Vorverstärker	SA-C 50	ca. 265 DM
Endverstärker	SA-P 50	ca. 450 DM
Cassettenrecorder	SD-L 50	ca. 800 DM

Aufeinandergestellt ergibt sich ein Turm mit einer Höhe von 31,5 cm und einer Breite von 25 cm. Zu dieser Anlage gibt es außerdem noch den Plattenspieler AP-D 50, der bereits in HiFi-Stereophonie 2/81 untersucht wurde, und die High-Com-Einheit HR 50, die wir demnächst mit einigen anderen Rauschunterdrükkungssystemen vergleichen werden (→ Bild). Nach dem Test der 22er-Serie von Aiwa, den wir in HiFi-Stereophonie 12/79 veröffentlichten, waren wir gespannt, ob sich das um etwa 500 DM höhere Preisniveau der 50er-Serie auch entsprechend qualitätssteigernd auswirken würde.

Beschreibung

Die Abstimmung des **Empfängers ST-R 50** arbeitet nach dem Synthesizerprinzip mit einer Schrittweite von 50 kHz bei UKW bzw. 1 kHz bei Mittel- und Langwelle. Dabei gibt es drei Methoden, die Sender einzustellen: die manuelle Abstimmung mit den Up/Down-Tasten, entweder schrittweise oder im schnellen Durchlauf, den Sendersuchlauf, dessen Ansprechschwelle einstellbar ist, und die fünf Stationstasten, die mit je zwei Frequenzen beliebiger Wellenbereiche belegt werden können. Als Hilfen zur Abstimmung gibt es eine fünfstellige Digitalanzeige, deren letzte Ziffer (50 kHz) nur halb so hoch ist wie die übrigen, und eine Feldstärkeanzeige, bestehend aus einer Kette von fünf Leuchtdioden.
Zur Ausstattung gehören außerdem noch ein Rauschfilter (Hi Blend), das bei Stereoempfang die Basisbreite verkleinert, und eine Mono-Taste, die gleichzeitig die Stummabstimmung abschaltet. An der Rückseite des Gerätes befinden sich die als Koax-Buchse (75 Ω) bzw. Schraubklemmen (300 Ω) ausgeführten Eingänge und die Ferritantenne für Mittelwellenempfang. Als Signalausgang stehen zwei Cinchbuchsen zur Verfügung.
Der **Vorverstärker** besitzt einen Phonoeingang, der für den Anschluß von MM- und MC-Tonabnehmern umgeschaltet werden kann. Neben den beiden Hilfseingängen (Aux) und dem Tunereingang hat der C 50 noch je einen Tonbandanschluß mit DIN- bzw. Cinchbuchsen. Überspielungen können jedoch nur in eine Richtung vorgenommen werden. Zu erwähnen wäre noch das Rumpelfilter (Low Filter) und die Muting-Taste (−20 dB).
Der **Endverstärker** ist mit einer Kette von neun Leuchtdioden ausgerüstet, die die Ausgangsleistung für beide Kanäle gemeinsam im Bereich von 0,1 bis 100 W an 4 Ω anzeigen. Zwei Lautsprecherpaare können an Federklemmen (A) oder DIN-Buchsen (B) angeschlossen werden.
Der **Recorder SD-L 50** ist ein Frontlader, bei dem die Cassette mit den Bandöffnungen nach unten in die Cassettenklappe eingeschoben wird. Die Abdeckung des Cassettenfaches läßt sich leicht für Servicezwecke losschrauben. Das Zweimotorenlaufwerk wird über sehr — man könnte auch sagen: fast schon zu — sensibel ansprechende Tipptasten gesteuert; es ist über eine Logik fehlbedienungssicher, und das auch bei beliebigem Funktionswechsel. Rec, Play und Pause werden mit einer Leuchtdiode angezeigt. Die Eject-Taste ist getrennt neben dem Laufwerk angeordnet. Das Bandzählwerk macht der Minibauweise alle Ehre: Es hätte ruhig etwas größer und von oben besser einsehbar ausfallen können.
Die Aussteuerung erfolgt an einem konzentrischen Doppelknopf mit gegenseitigem Reibschluß. Zwölf Leuchtdioden in einer Kette zeigen unabhängig für jeden Kanal die Aussteuerung an. Bei 0, +2 und +4 dB wechselt die Farbe von grün auf gelb, darüber gibt es dann noch drei rote Leuchtdioden. Durch diese in drei Farbbereiche geteilte Skala wird die Übersichtlichkeit der sonst sehr schlichten Skala erhöht. Die Dolby-Doppel-„D"-Marke liegt zwischen +2 und +4 dB. Bei +4 dB ist zusätzlich Cr aufgedruckt. Bis hierher kann nach Aiwa bei Verwendung von Typ-II-Band ausgesteuert werden. Über der nächst höheren Stufe findet man LH (I), darüber F-C (III) und darüber (bei +10 dB) MT (IV). Bei Metal-Tape kann also die ganze Skala ausgenutzt werden (vgl. hierzu aber unsere Testergebnisse!).
Der Bandsortenwahlschalter ist getrennt für BIAS und EQ aufgebaut und ermöglicht insgesamt die Einstellung auf vier Bandtypen. — Ein kleiner Knebelschalter erlaubt automatischen Start bei Schaltuhrbetrieb und auch automatisches, wiederholtes Spielen einer Cassettenseite. Aber Vorsicht: bei unbedachter Einstellung kann in Position Timer Rec eine ungesicherte Cassette kurz nach dem Einschalten der Netzspannung versehentlich gelöscht werden, hier fehlt eine zusätzliche Sperre.
Als Anschlüsse dienen auf der Frontplatte drei 6,3-mm-Klinkenbuchsen für Kopfhörer (Festpegel) und zwei Mikrophone. Auf der Rückseite befinden sich die anderen Aufnahme- und Wiedergabeanschlüsse nebst einem Eingangswahlschalter. Bei den Cincheingängen ist vorbildlicherweise der rechte Kanal rot gekennzeichnet, was das richtige Stecken der vielen Cinchkabel erleichtert. Zusätzliche Hilfs- und Fernsteueranschlüsse sind vorhanden, so daß insbesondere der Recorder mit einem speziellen Timer und Plattenspieler verbunden werden kann. Lobenswert ist auch die Netzbuchse für Euro-Stecker: Sie erspart die vielen Mehrfachsteckdosen.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Bewertungen des Empfängers zeigen ein erstaunlich ausgeglichenes Bild. Hier werden, bis auf den Bereich der Wiedergabegüte, der 7,5 Punkte erreicht, durchweg 7 Punkte vergeben. Mit unserer Standardgewichtung (×1, ×2, ×2, ×5), die die in Deutschland meistens anzutreffende hohe Senderdichte berücksichtigt, erzielt der Empfänger ein Endergebnis von 71 Punkten. Echte Schwachstellen sind an dem Gerät nicht vorhanden, lediglich das Signalstärkeinstrument sollte über einen größeren Anzeigebereich verfügen. Hervorzuheben sind die guten Signalrauschabstände und die einwandfreie Großsignalselektion.
Die Kombination von Vorverstärker und Endverstärker haben wir bei der Messung als Einheit betrachtet, da dies auch der Regelfall in der Praxis sein wird. Die nach den Messungen erstellte Bewertung enthält bei den einzelnen Kriterien Ergebnisse zwischen 5 und 9 Punkten. Dabei wird die niedrigste Punktezahl, wie oft bei Minianlagen, für den Bereich der Übersprechdämpfung vergeben. Die Signalrauschabstände sind im allgemeinen als gut zu bezeichnen und werden mit 9 Punkten benotet, lediglich der MC-Eingang sollte besser ausgelegt sein. Hier wurden Kanaldifferenzen bis zu 8 dB festgestellt, die sich auf 3 dB reduzierten, wenn man den Vorverstärker neben statt auf den Endverstärker stellte. Ein gutes Ergebnis wurde im Bereich der Verzerrungen mit 8,5 Punkten erzielt. Bei den Frequenzgängen fällt lediglich die geringe Steilheit des Rumpelfilters auf; insgesamt werden sie mit 7 Punkten benotet. Im Bereich der Leistung erreicht die Kombination 6,5 Punkte. Die Skalierung der Ausgangsleistungsanzeige erwies sich bei der Messsung mit einem 1-kHz-Signal als nahezu korrekt. Zusammen mit den 9 Punkten für die zweite Kategorie und unserer Standardgewichtung (×2, ×1, ×3, ×2, ×1, ×1) erhält diese Vor-/Endverstärker-Kombination insgesamt 78 Punkte.
Der Cassettenrecorder L 50 weist lobenswert geringe Gleichlaufwerte auf. Die mittlere Bandgeschwindigkeit könnte etwas genauer sein, zudem driftet sie noch etwas nach dem Einschalten. Für heutige Verhältnisse ungewohnt schlecht ist die Reaktion auf Cassettenklemmer mit über 6 s Verspätung. 2 s oder, besser, 1 s wäre wünschenswert.
Der Wiedergabefrequenzgang leidet an einer Fehljustage des Tonkopfazimuts (ca. +150° Phasendifferenz rechts zu links bei 10 kHz, gemessen mit der DHFI-Testcassette). Aber auch sonst ist die Höhenwiedergabe eher etwas schwach. Bei Eigenaufnahme ist die Bewertung besser. Der rechte Kanal weist jedoch ein ungünstiges Verhalten bei Dolby-Betrieb auf. Insgesamt sind die Bewertungen bei Bandtyp II besser als bei Bandtyp IV. Das gilt prinzipiell auch für die Dynamikwerte; das Metal-Tape (IV) wird nicht voll ausgenutzt. Bei Cr wie auch bei Metal-Tape liegt die Höhenaussteuerbarkeit bei ca. −9 dB! Das Metallband ist daher auf diesem Recorder in den Höhen *nicht* unkritischer auszusteuern als hochwertige Bänder anderer Typengattungen. Das zeigt sich auch bei dem Duo-Burst-Test. Übersteuerungen im Hochtonbereich können schon bei einer Aussteuerungsanzeige von 9 bzw. 12 dB *unterhalb* der MT-Marke auf der Aussteuerungsskala auftreten. **Für gute Aufnahmen ohne wesentliche Verzerrungen sollte man daher über diese Marken hinwegsehen und je nach Bandtyp etwas unterhalb oder etwas oberhalb der 0-dB-Anzeige aussteuern.** Die Bewertung der praxisgerechten Aussteuerung ergibt immerhin 3 Punkte, was im Konkurrenzvergleich als guter Wert gelten muß. Bei der Aussteuerungsanzeige handelt es sich um eine mittelschnelle Fast-Spitzenwert-Anzeige mit günstiger Rücklaufzeit.

Ergebnisse unserer Messungen

a) Empfänger R 50

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich	
FM (UKW)	87,5 bis 108,0 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)	
maximale Frequenzabweichung	±0 kHz
Abstimminstrumente	
a) Signalstärkeanzeige	
Vollausschlag für	650 µV
b) Ratiomitteanzeige	
Frequenzabweichung	
gegenüber Rauschminimum	(–)
Empfindlichkeit/Skt.	(–)
Automatische Frequenznachstimmung (AFC)	
Haltebereich (–3 dB)	(–)
Fangbereich	(–)
Frequenzstabilität (190 V / 250 V)	±0 kHz
Ausgangsspannung (±40 kHz Hub)	
Ausgang fixed	320 mV
variable	(–)
Innenwiderstand (1 kHz)	
Ausgang fixed	2,2 kΩ
variable	(–)

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,7 µV ≙ +2 dBf
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S + N/N	1,1 µV ≙ 6 dBf
stereo 46 dB S + N/N	35 µV ≙ 36 dBf
Stummabstimmung	einstellbar
Schaltschwelle	2,6 bis 200 µV ≙ 13 bis 51 dBf
hierbei S + N/N mono	41 dB bis 67 dB
hierbei S + N/N stereo	24 dB bis 58 dB
Stereoumschaltung	2,6 bis 200 µV ≙ 13 bis 51 dBf
hierbei S + N/N	24 dB bis 58 dB

III Wiedergabegüte (U_e = 1 mV, ±40 kHz Hub)

Signal-Rauschspannung-Abstand		
Fremdspannungsabstand	mono	≥67 dB
	stereo	≥62 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	≥71 dB
	stereo	≥67 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand		≥62 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)		
a) Intermodulationsanteile		≤0,65 %
b) Oberschwingungsgehalt		≤2 %
Klirrfaktor		
f_m = 1 kHz,	±40 kHz Hub	≤0,13 %
	±75 kHz Hub	≤0,22 %
= 250 Hz		≤0,13 %
= 6,3 kHz		≤1,6 %
Übertragungsbereich (–3 dB)		
für Preemphasis 50 µs		7 Hz bis 16,2 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)		≥40 dB

IV Trennschärfe (Nutzspannung 100 µV)

HF-ZF-Bandbreite	165 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	90 dB
Kreuzmodulationsdämpfung	53 dB
Großsignalselektion	Bild 6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	0,3 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	94 dB
ZF-Dämpfung	>100 dB

b) Vor-/Endverstärker C 50 / P 50

I Leistung

Sinusausgangsleistung (f = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 56 W ≙ 23,5 dBV
an 8 Ω	2 × 38 W ≙ 24,75 dBV
Impulsleistung (Sinus-Burst 1/16; f_0 = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 84 W ≙ 25,25 dBV
an 8 Ω	2 × 50 W ≙ 26,0 dBV
Innenwiderstand (40 Hz bis 12,5 kHz)	
Dämpfungsfaktor an 4 Ω	≥30
Leistungsbandbreite	
an 4 Ω	<10 Hz bis 100 kHz

II Eingangs- / Ausgangswerte

Eingangsempfindlichkeiten (bezogen auf P_N)	
Phono MM	2,2 mV ≙ –53 dBV
Phono MC	0,47 mV ≙ –66,5 dBV
Aux, Tuner	170 mV ≙ –15,5 dBV
Tape (Monitor)	170 mV ≙ –15,5 dBV
Übersteuerungsfestigkeit (max. Eingangspegel)	
Phono MM	220 mV ≙ –13 dBV
Phono MC	50 mV ≙ –26 dBV
Monitor	> 11 V ≙ >21 dBV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme	
Cinch	290 mV ≙ –11 dBV
DIN	0,7 µA ≙ –3 dBµA

III Signal-Rauschspannung-Abstände

Signal-Fremdspannung-Abstand	
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45405	
a) bezogen auf 2 × 5 W	
Phono MM	80 / 76 dB
Phono MC	≥54 / ≥52 dB
Aux, Tuner	≥83 / ≥79 dB
Band (Monitor)	83 / 79 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW	
Phono MM	≥67 / ≥64 dB
Phono MC	≥59 / ≥57 dB
Aux, Tuner	≥69 / ≥65 dB
Band (Monitor)	≥69 / ≥65 dB
Äquivalente Fremdspannung	
Phono magn.	≤ –122 dBV

IV Verzerrungen

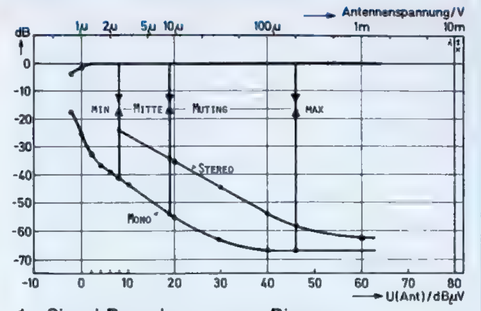
Klirrgrad / Intermodulation	
bei 2 × 5 W	≤0,035 %
bei 2 × 50 mW	≤0,050 %

V Frequenzgänge

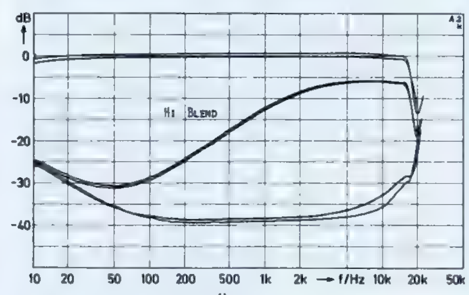
Übertragungsbereich	
(–3 dB)	<2 Hz bis >170 kHz
Frequenzgang (10 Hz bis 50 kHz)	Bild 7
im Bereich 20 Hz bis 20 kHz, Phono	±0,5 dB
Aux, Tuner	±0,5 dB
Gehörrichtige Lautstärkekorrektur	Bild 8
Klangsteller	Bild 9
Rausch- und Rumpelfilter	
Einsatzfrequenz	30 Hz
Flankensteilheit	6 dB/Oktave

VI Übersprechdämpfungen

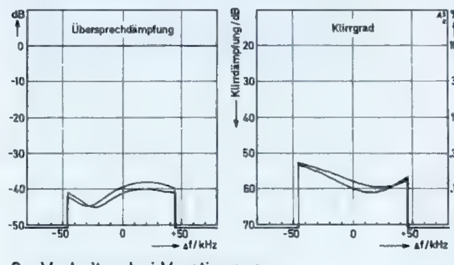
Stereo-Übersprechdämpfung	
(40 Hz / 1 kHz / 10 kHz)	
Phono	>60 / 60 / 56 dB
Aux, Tuner	>76 / 58 / 38 dB
Eingangs-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
alle Eingänge	≥50 dB
Monitor-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
Hinterband auf Aufnahme	
(Cinch / DIN)	≥52 / 43 dB
Vorband auf Wiedergabe	51 dB



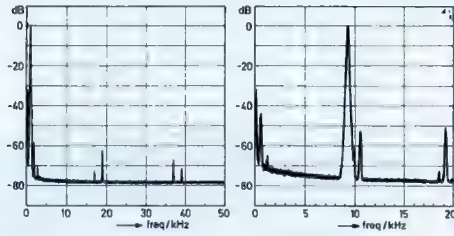
1 Signal-Rauschspannungs-Diagramm



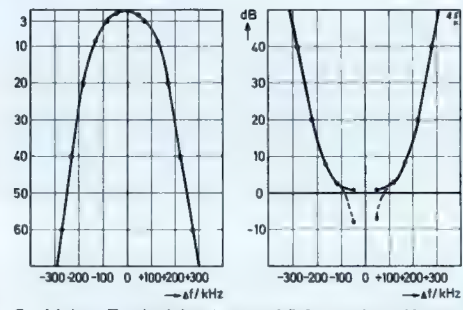
2 Frequenzgang und Übersprechen



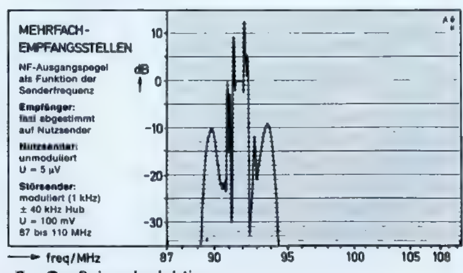
3 Verhalten bei Verstimmung



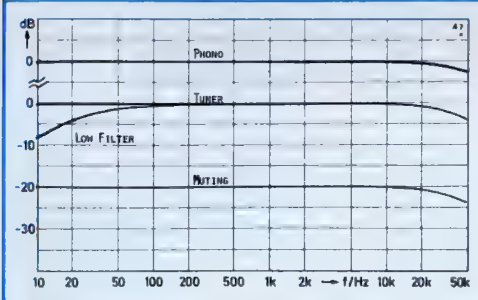
4 Pilottonunterdrückung



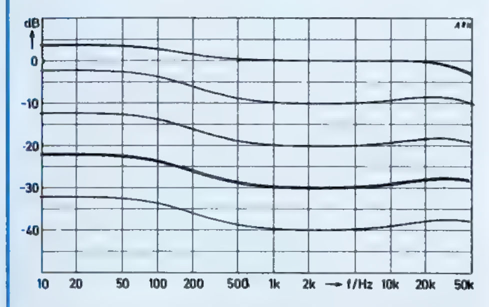
5 Links: Zweizeichentrennschärfe, rechts: Kreuzmodulationsdämpfung



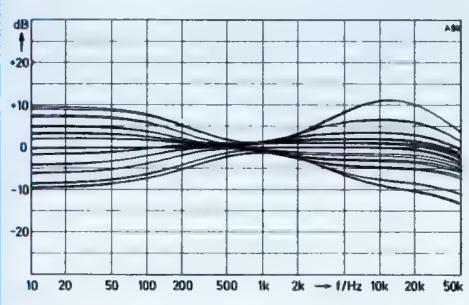
6 Großsignalselektion



7 Frequenzgang über die Eingänge Phono und Tuner, gemessen bei 5 bzw. 500 mV Eingangsspannung, sowie Rumpelfilter



8 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur (Loudness), gemessen über Tuner, Eingangspegel 500 mV, Ausgang auf Nennpegel eingestellt (0-dB-Linie)



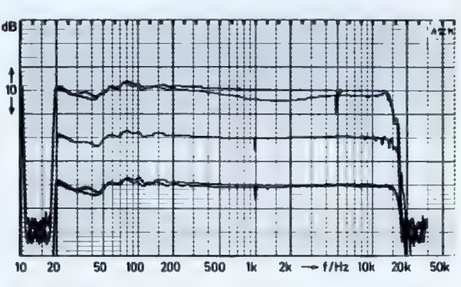
9 Frequenzgang der Klangsteller für Bässe und Höhen, gemessen über Hochpegeleingang Tuner in allen Raststellungen

ca. DIN 45500	Mittelklasse	Spitzenklasse
äquiv. Fremdspannung/dBV	Phono mag	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122
Fremdspannungsabstand/dB (50 mW)	Phono mag.	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70
Fremdspannungsabstand/dB (50 mW)	Hochpegel-Eing.	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70
max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz)	Phono mag.	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16
max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz)	Monitor	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
Dämpfungsfaktor an 4Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)		4 5 6 8 10 13 16 20 30 40 50 60 75
Übersprechdämpfung/dB (1kHz)	Phono mag.	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70
Übersprechdämpfung/dB (1 kHz)	Hochpegel-Eing.	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70
Übersprechdämpfung/dB (10 kHz)	Monitor	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76
DIN-Tonbandpegel an 10 kΩ /dBV		58 56 54 50 40 34

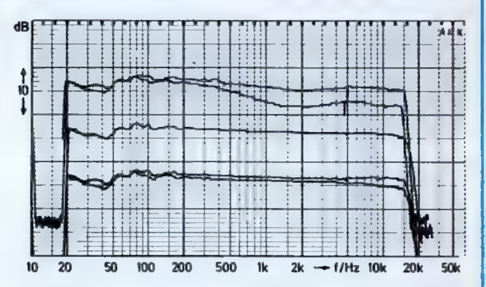
10 Wichtige Qualitätskriterien

Ergebnisse unserer Messungen Cassettenrecorder L-50

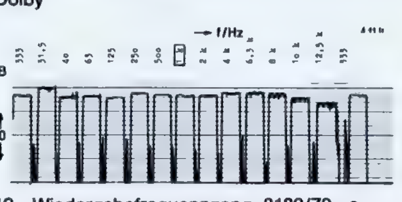
	II: DIN-Cr	IV: Metal
I Allgemeine Betriebseigenschaften		
Umspulgeschwindigkeit	1,25 ms	
relativ zur Wiedergabegeschwindigkeit	26fach	
Umspulzeit für C 60-Cassette	70 s	
Gefahr einer Bandbeschädigung	ja	
Zeit bis zum Sicherheitsstop nach Klemmen des Aufwickelkerns	6,4 s	
Fehlbedienungssicherheit	ja	
II Aussteuerungseigenschaften		
Anzeige bei Dolby-Pegel (Wiedergabe)	> +2 dB	> +2 dB
Verminderung des Obertongehaltes bei Vollaussteuerung mit Duo-Burst (mit Dolby)	−4 dB ≙ 6 Punkte	−3 dB ≙ 7 Punkte
Aussteuerungsgrenzwerte Übersteuerungsbeginn bei kritischen / sehr kritischen Programmstellen oberhalb Anzeige	−2 / −5 dB	+1 / −2 dB
Praxisgerechte Aussteuerung	3 Punkte	3 Punkte
III Klangliche Eigenschaften		
Gleichlaufschwankungen kleinste / größte gemessene Werte		
a) DIN, 2-Sigma-bewertet (EMT 424)		
nur Wiedergabe	±0,065 / 0,075 %	
Eigenaufnahme **(DIN)**	±0,055 / **0,11 %**	
b) linear (unbewertet)		
Eigenaufnahme	±0,15 / 0,26 %	
Abweichung der mittleren Bandgeschwindigkeit	+0,5 %	
Wiedergabefrequenzgang	Bild 12	
spurbreitenkorrigiert: links / rechts	5 / 4 Punkte	
Gesamtfrequenzgang (links / rechts)	Bild 11	Bild 13
ohne Rauschverminderung	7 / 7 Punkte	7 / 7 Punkte
mit Dolby-Rauschverminderung	5 / 6 Punkte	6 / 0 Punkte
Azimut, Monofrequenzgang, Fremdbandwiedergabe		
a) absolute Justage	−2 bis +1 Punkte	−2 bis +2 Punkte
obere Frequenzganggrenze nach DIN	7 bis > 10 kHz	7 bis > 10 kHz
b) relative Justage	(—)	(—)
obere Frequenzganggrenze nach DIN		
Dynamik (Effektivwerte) ohne / mit Rauschverminderung		
Fremdspannungsabstand	52 / 53 dB	57 / 59 dB
Ruhegeräuschspannungsabstand	57 / 63 dB	61 / 68 dB
Höhendynamik 10 kHz	48 / 53 dB	52 / 59 dB



11 Gesamtfrequenzgang, Bandsorte II: DIN-Cr. Oben: mit Dolby, Mitte: Mono (L + R), unten: ohne Dolby



13 Gesamtfrequenzgang, Bandsorte IV: Metal. Oben: mit Dolby, Mitte: Mono (L + R), unten: ohne Dolby



12 Wiedergabefrequenzgang, 3180/70 µs

Betriebs- und Musikhörtest

Zur praktischen Erprobung schlossen wir an die Minianlage zwei Lautsprecher All Ribbon 8 von der Firma Magnat an. Als Plattenspieler benutzten wir den Micro DDX 1000 mit den Tonabnehmern Accuphase AC 1 und Micro Acoustics 733 System II.
Beim Empfangstest wurde der Tuner mit dem Revox B 760 verglichen.
Der Vergleich erbrachte nur geringe Unterschiede. Bei Monobetrieb waren beide Empfänger auch klanglich nahezu gleich, und im Stereobetrieb hatte der Revox-Tuner vornehmlich bei selektivitätskritischen Sendern, wie BR I, deutliche Vorteile. Die Ansprechschwellen des automatischen Sendersuchlaufs und der Mutingschaltung lassen sich zwar gemeinsam an einem Steller variieren und sollten daher auch zusammenwirken, doch hielt der Suchlauf stellenweise bei Sendern an, die von der Mutingschaltung unterdrückt wurden. Die Stummabstimmung gibt überhaupt die Sender relativ spät frei, wodurch es bei manueller Abstimmung leicht möglich ist, Sender zu übersehen, außer man arbeitet hierbei im Monobetrieb.
Mit der Vor-/Endverstärker-Kombination wird bei angeschlossenem Plattenspieler mit Magnettonabnehmer HiFi-Lautstärke bei etwas über die Hälfte aufgedrehtem Lautstärkesteller (ca.13 Uhr) erreicht. In dieser Position ist mit abgehobenem Tonarm weder Rauschen noch Brummen aus den Lautsprechern zu hören. Anders verhält es sich mit dem MC-Tonabnehmer: Hier wird HiFi-Lautstärke erst bei etwa „14 Uhr" erreicht. Außerdem ist auch geringes Brummen zu hören, das jedoch nahezu unhörbar wird, wenn der Leistungsverstärker getrennt aufgestellt wird. Die Steller und Tasten funktionieren einwandfrei und sind leicht zu bedienen.
Die etwas dumpfe Wiedergabe konnte durch eine Tonkopfjüstage verbessert werden. Bei Eigenaufnahme waren die Aufnahmen durchaus brillant, wenn man die von uns empfohlenen Aussteuerungswerte berücksichtigt. Bei den höheren Aussteuerungswerten nach Aiwa war dann schon eher wieder der farblose Klangbrei zu hören, durch den sich viele Recorder auszeichnen, die über schlechte Aussteuerungsanzeigen verfügen. Der Kopfhörerausgang erwies sich für normale Kontrollzwecke als ausreichend.

Zusammenfassung

Der Empfänger und die Verstärkerkombination der Aiwa Serie 50 sind gut aufeinander abgestimmt. Sie lassen zudem mit 71 Punkten bzw. 78 Punkten die Einstufung in die obere Mittelklasse zu. Beim Empfänger sind ein paar Hinweise zur Bedienung zu beachten, die jedoch die Gebrauchstauglichkeit nicht einschränken. Der Cassettenrecorder hätte im Hinblick auf den Preis und die recht stürmische technische Weiterentwicklung besser ausfallen können. Das gilt abgeschwächt auch dann, wenn man einen Mini-Bonus einräumt. Die Gleichlaufwerte unseres Exemplars waren allerdings hervorragend. ni/a.k.

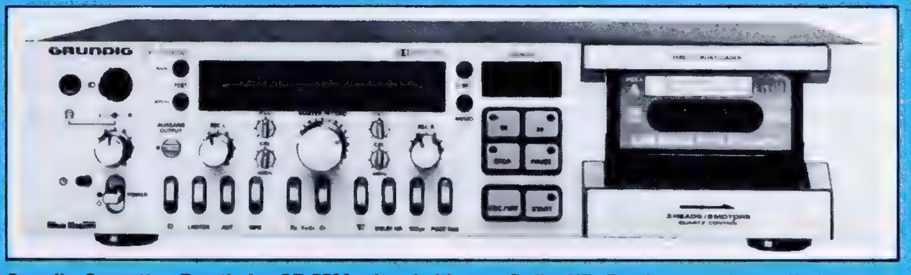
HiFi-Rätsel

Die in Heft 3/81 zu erratende Firma war keine geringere als



Das war offenbar doch nicht so einfach, wie man hätte annehmen können. Jedenfalls gab es insgesamt weniger Antworten und darunter auch mehr falsche als im Vormonat, als es um Akai ging. Möglicherweise war der Hinweis auf „die heute noch munter sprudelnde Heilquelle" eher verwirrend. Die Anschrift des Hauptsitzes der Firma lautet bekanntlich Fürth, Kurgartenstraße 37: Im Park hinter dem Verwaltungsgebäude, das im früheren Kurgarten steht, sprudelt tatsächlich heute noch eine gefaßte Heilquelle. Vielleicht war sie es, die dem Unternehmen eine Art geheimnisvolle Wachstumskraft verlieh, die von bescheidenen Anfängen der Firmengründung durch Max Grundig im Jahre 1948 zu einem Konzern führte, der heute 28 Werke umfaßt, wovon 7 im Ausland angesiedelt sind. Die Zahl der Beschäftigten sollte mit 35000 beantwortet werden. Viele Antworten tippten auf die kleineren Zahlen. In den Jahren 1978/79 betrug der Personalstand sogar über 38000. Derzeit beläuft er sich infolge Schließung einiger Produktionsstätten auf rund 34000. Im Jahre 1981 werden es vermutlich nochmals 2000 Arbeitsplätze weniger sein. Sie werden der im Gang befindlichen Umstrukturierung zum Opfer fallen, die aber gleichzeitig dazu führen soll, daß die Drei-Milliarden-Umsatzhürde genommen wird. Übrigens, das nach einer Märchenfigur benannte Radio hieß „Heinzelmann" und wurde im Jahre 1946 aus Restbeständen alter Wehrmachtsröhren gebaut, als die Firma noch gar nicht Grundig hieß. Insgesamt wurden rund 80000 „Heinzelmänner" verkauft, und sie zu bauen war wohl eine der ersten in einer langen Kette unternehmerischer Entscheidungen von Max Grundig, die als eine der wahren Ursachen der märchenhaften Expansion zu betrachten sind.

Das Los hat
Herrn Hermann Loderhose,
Hainstraße 43, 3558 Frankenberg
als Gewinner des von Grundig als Preis ausgesetzten Cassetten-Frontladers CF 5500 ermittelt. Herzlichen Gückwunsch!



Grundig-Cassetten-Frontlader CF 5500 mit schaltbarem Dolby-NR, Bandsortenschalter für Fr, FeCr- und CrO_2-Band, automatischer und manueller Aussteuerung mit schaltbarem Limiter, fernbedienbarem Zweimotoren-Laufwerk, Hinterbandkontrolle durch Dreikopfanordnung

Zwei junge Ingenieure gründeten 1946 unter dem Namen „Tokyo Telecommunications Engineering Corporation" ein heute in der Unterhaltungselektronik führendes Unternehmen. Sie waren entschlossen, extrem hochwertige und innovative Produkte zu entwickeln und zu vermarkten. Ihre Philosophie hieß: anderen immer einen Schritt voraus zu sein. Der Erfolg gab ihnen recht. 1950 brachten sie das erste Tonbandgerät mit dem dazugehörenden Magnetband auf den Markt, 1957 bereits das erste volltransistorisierte Taschenradio der Welt. Zahlreiche Erfindungen und Ideen brachten ihren Geräten weltweite Anerkennung. Sie erhielten einen Nobelpreis. Zu ihren erfolgreichsten Produkten gehören ein Cassettenrecorder, der mit Apollo 10 auf die erste bemannte Reise zum Mond ging, der Welt erstes Videocassettensystem, das heute als Weltstandard im Industrie-Videobereich gilt, und sie produzieren eine Farbfernsehröhre, die ihren Fernsehgeräten eine besondere Brillanz und Schärfe verleiht.
Natürlich firmiert die Firm heute nicht mehr unter dem recht schwerfälligen Namen. Man suchte nach einem neuen mit weniger Buchstaben, der in allen Weltsprachen gleich ausgesprochen wird. 1957 war er gefunden.

---

1. **Wie heißt die Firma?**
2. **Welche bekannte deutsche Firma der Unterhaltungselektronik wurde von Ihr aufgekauft?**

Zu gewinnen ist ein Plattenspieler im Wert von rund 1100 DM.
Für die Einsendung Ihrer Lösung benutzen Sie bitte eine Postkarte. Einsendeschluß ist der 15. Mai 1981 (Datum des Poststempels). Bitte Lösung und Absender deutlich schreiben! Die Auslosung erfolgt unter Ausschluß des Rechtsweges.

Empfänger-Verstärker



Mini-Receiver Aiwa AX-S 50

Ein Zwerg mit 2 x 20 W

Die Miniaturisierung nimmt vorläufig kein Ende. Nachdem vor gut zwei Jahren die ersten Minikomponenten auf den Markt kamen — sie bestanden aus Einzelkomponenten, bei denen Empfänger, Vorverstärker und Endverstärker meistens in getrennten Gehäusen untergebracht waren —, gibt es inzwischen auch Geräte, die die drei genannten Komponenten in sich vereinen. Das alles bei Abmessungen, die sich kaum von denen unterscheiden, wie sie bei Mini-Empfängern oder -Vorverstärkern anzutreffen sind.

Bei den Abmessungen des AX-S 50 müssen natürlich allerhand Kompromisse gemacht werden. So wird die Zahl der Bedienelemente durch das Format der Frontplatte beschränkt, wie auch der Ausgangsleistung „natürliche" Grenzen gesetzt sind. Für den von uns untersuchten S 50 nennt der Hersteller eine Sinusleistung von 20 W an 4 Ω. Diese wie auch eine Reihe anderer Angaben überprüften wir meßtechnisch in einer ausführlichen Laborunter-


TEAC
V-9 Stereo Cassette Deck
RIGHT CHANNEL
TAPE COUNTER
STOP
DOLBY NR
INPUT
TAPE (BIAS/EQ)
REC
REC MUTE
PAUSE
MIC
PHONES

Ergebnisse unserer Messungen

a) Empfängerteil (UKW)

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich	
FM (UKW)	87,5 bis 108,0 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)	
Frequenzabweichung	±0
Abstimminstrumente	
a) Signalstärkeanzeige	
Vollausschlag für	800 µV
b) Ratiomitteanzeige	
Frequenzabweichung	
gegenüber Rauschminimum	(–)
Empfindlichkeit/Skt.	(–)
Automatische Frequenznachstimmung (AFC)	
Haltebereich (–3 dB)	(–)
Fangbereich	(–)
Frequenzstabilität	
Frequenzdrift bei Änderung der Netzspannung im Bereich 190 V bis 250 V	±0

II Empfindlichkeit (EMK-Werte)

Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,7 µV ≙ + 2 dBf
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S + N/N	1µV ≙ + 5 dBf
stereo 46 dB S + N/N	40 µV ≙ + 37 dBf
Stummabstimmung	einstellbar
Schaltschwelle	4 µV bis 26 µV
hierbei S + N/N mono	47 dB bis 62 dB
hierbei S + N/N stereo	29 dB bis 43 dB
Stereoumschaltung	4 µV bis 26 µV
hierbei S + N/N	29 dB bis 43 dB

III Wiedergabegüte (U_e = 1 mV, ±40 kHz Hub)

Signal-Rauschspannung-Abstand		
Fremdspannungsabstand	mono	≥66 dB
	stereo	≥60 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	≥69 dB
	stereo	67 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand		≥63 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)		
a) Intermodulationsanteile		≤0,6 %
b) Oberschwingungsgehalt		≤6,5 %
Klirrfaktor		
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub		≤0,16 %
±75 kHz Hub		≤0,27 %
= 250 Hz		≤0,16 %
= 6,3 kHz		≤0,47 %
Übertragungsbereich (–3 dB)		
für Preemphasis 50 µs		24 Hz bis 14,7 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)		≥33 dB

IV Trennschärfe (Nutzspannung 100 µV)

HF-ZF-Bandbreite	145 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	80 dB
Kreuzmodulationsdämpfung	56 dB
Großsignalselektion	Bild 6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	0,5 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	90 dB
ZF-Dämpfung	> 100 dB

b) Verstärkerteil

I Leistung

Sinusausgangsleistung (f = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 22 W ≙ 19,5 dBV
an 8 Ω	2 × 18 W ≙ 21,5 dBV
Impulsleistung (Sinus-Burst 1/16; f_0 = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 42 W ≙ 22,25 dBV
an 8 Ω	2 × 30 W ≙ 23,75 dBV
Innenwiderstand (40 Hz bis 12,5 kHz)	
Dämpfungsfaktor an 4 Ω	≥18
Leistungsbandbreite	
an 4 Ω	< 10 Hz bis 100 kHz

II Eingangs-/Ausgangswerte

Eingangsempfindlichkeiten (bezogen auf P_N)	
Phono MM	2,25 mV ≙ –53 dBV
Phono MC	(–)
Aux	165 mV ≙ –15 dBV
Tape (Monitor)	165 mV ≙ –15 dBV
Übersteuerungsfestigkeit (max. Eingangspegel)	
Phono MM	140 mV ≙ –17 dBV
Phono MC	(–)
Monitor	> 11 V ≙ + > 21 dBV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme	
DIN	(–)
Cinch	290 mV ≙ –11 dBV

III Signal-Rauschspannung-Abstände

Signal-Fremdspannung-Abstand	
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405	
a) bezogen auf 2 × 5 W	
Phono MM	≥75 / 72 dB
Phono MC	(–)
Aux	≥80 / 75 dB
Band (Monitor)	≥80 / 75 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW	
Phono MM	≥64 / 60 dB
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	≥64 / 60 dB
Band (Monitor)	≥64 / 60 dB
Äquivalente Fremdspannung	
Phono magn.	≤ –119 dBV

IV Verzerrungen

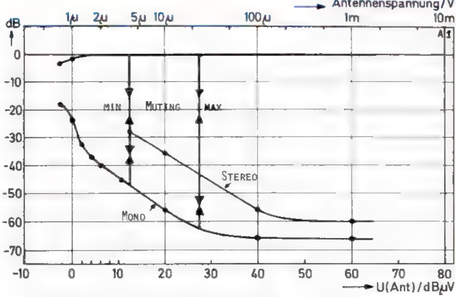
Klirrgrad / Intermodulation	
bei 2 × 5 W	≤0,42 %
bei 2 × 50 mW	≤0,80 %

V Frequenzgänge

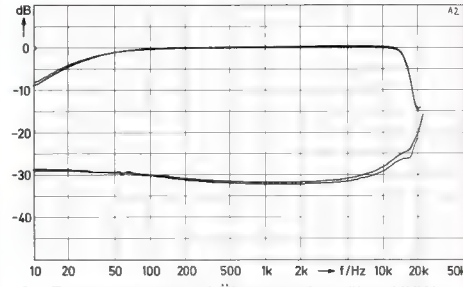
Übertragungsbereich (–3 dB)	< 2 Hz bis 62 kHz
Frequenzgang (10 Hz bis 50 kHz)	Bild 7
im Bereich 20 Hz bis 20 kHz, Phono	±0,5 dB
Aux	±0,7 dB
Gehörrichtige Lautstärkekorrektur	Bild 8
Klangsteller	Bild 9
Rausch- und Rumpelfilter	
Einsatzfrequenzen	(–)
Flankensteilheit	(–)

VI Übersprechdämpfungen

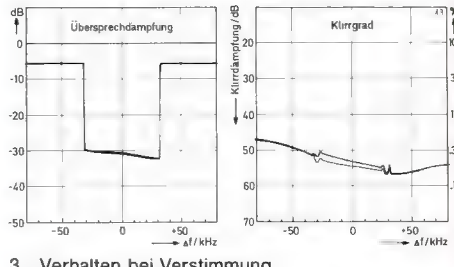
Stereo-Übersprechdämpfung (40 Hz / 1 kHz / 10 kHz)	
Phono	44 / 42 / 39 dB
Aux	43 / 43 / 43 dB
Eingangs-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
alle Eingänge	> 36 dB
Monitor-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
Hinterband auf Aufnahme (DIN / Cinch)	≥ (–) / 50 dB
Vorband auf Wiedergabe	> 37 dB



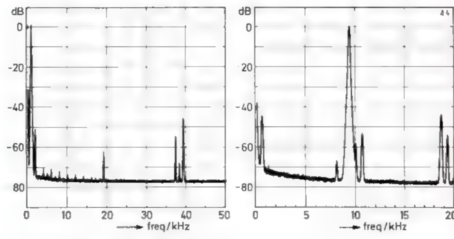
1 Signal-Rauschspannungs-Diagramm



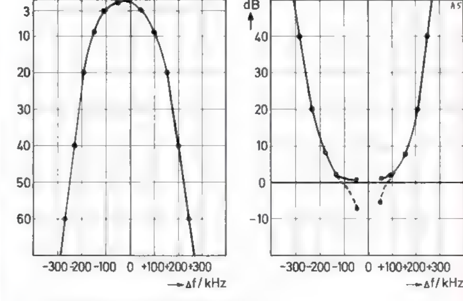
2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW



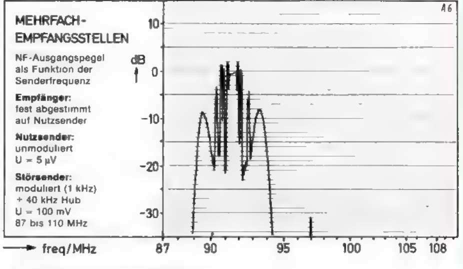
3 Verhalten bei Verstimmung



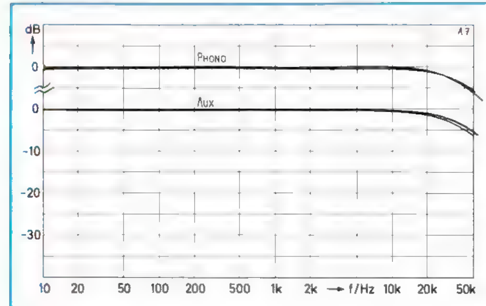
4 Pilottonunterdrückung



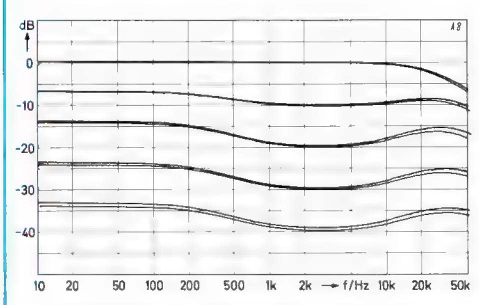
5 Wirksame Trennschärfe



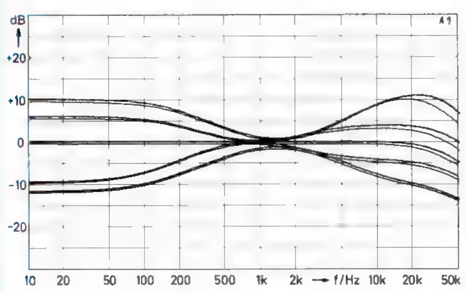
6 Großsignalverhalten



7 Frequenzgänge über Phono und Aux



8 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur, gemessen bei konstantem Eingangspegel (U = 500 mV)



9 Baß- und Höhensteller

ca DIN 45500	Mittelklasse / Spitzenklasse	
	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 112 -114 -116 -118 -120 -122	
	äquiv. Fremdspannung/dBV	Phono mag
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	
	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW)	Phono mag
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	
	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW)	Hochpegel-Eing.
	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16	
	max unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz)	Phono mag.
	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18	
	max unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz)	Monitor
	4 5 6 8 10 13 16 20 30 40 50 60 75	
	Dämpfungsfaktor an 4Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)	
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	
	Übersprechdämpfung/dB (1kHz)	Phono mag.
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	
	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz)	Hochpegel-Eing.
	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76	
	Übersprechdämpfung/dB (10 kHz)	Monitor
KEIN DIN-AUSGANG	58 56 54 50 40 34	
	DIN-Tonbandpegel an 10 kΩ /dBV	

10 Wichtige Qualitätskriterien

suchung. Die Ergebnisse können den beiden Tabellen und den Diagrammen entnommen werden. Außerdem haben wir danach die Punktebewertungen für den Empfänger- und Verstärkerteil vorgenommen. (Eine allgemeine Beschreibung über die Art und Anwendung der Punktebewertung ist in der HiFi-Stereophonie 9/80 zu finden.)

Beschreibung

Der Empfänger des S 50 arbeitet mit Synthesizerabstimmung bei einer Schrittweite von 50 kHz im UKW- und von 1 kHz im Mittel- und im Langwellenbereich. Die eingestellte Empfangsfrequenz kann auf der fünfstelligen Digitalanzeige abgelesen werden, wobei die fünfte Stelle der Anzeige nur halb so hoch ist wie die restlichen Zahlen. Zur Einstellung der Sender sind drei Möglichkeiten gegeben: manuelle Abstimmung in Einzelschritten (Tuning: up, down) oder mit schnellem Durchlauf bei festgehaltener Taste, automatischer Sendersuchlauf, der bei starken Sendern anhält, wobei die Ansprechschwelle verstellbar ist, oder fünf Stationstasten, die mit Frequenzen aller drei Wellenbereiche doppelt belegbar sind. Die Signalstärke wird mittels sieben roter Leuchtdioden angezeigt, die auch wahlweise die Ausgangsleistung für beide Kanäle gemeinsam im Bereich von 0,1 bis 40 W anzeigen können.

An der Rückseite des Gerätes befinden sich die Signaleingänge Phono, Aux und Tape Monitor und die Ausgänge Tape und Tuner, die alle als Cinchbuchsen ausgeführt sind. Druckklemmen sind für ein Paar Lautsprecher vorhanden, und die Antennen werden entweder über Schraubklemmen oder mittels der 75-Ω-Koaxbuchse mit dem Gerät verbunden. Außerdem gibt es noch ein mit dem Schraubendreher einzustellendes Potentiometer für die Ansprechschwelle der Stummabstimmung und des automatischen Sendersuchlaufs. Der Preis des Aiwa AX-S 50 beträgt etwa 700 DM.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Empfangs- und Verstärkerteil des AX-S 50 zeigen ein unterschiedliches Bild. Der Empfänger erreicht eine mittlere bis gute Bewertung in den vier Kategorien. Außer der Wiedergabegüte, die 6 Punkte erhält, werden durchweg 7 Punkte vergeben, so daß im Gesamtergebnis 68 Punkte erzielt werden. Bei der Wiedergabegüte macht sich der recht große Oberschwingungsgehalt der Pilottonverzerrungen nachteilig bemerkbar. Die übrigen Messungen geben kaum Anlaß zur Kritik.
Beim Verstärker sieht das Bild etwas anders aus. Die Einzelbewertungen reichen von 2 bis zu 8 Punkten, die für die Kategorien II und III vergeben werden. Nur 2 Punkte gibt es für die Übersprechdämpfung, hier wurden zwischen den Stereokanälen die kleinsten Werte gemessen. Ein echter Mangels ist das jedoch nicht, da die Kanaltrennung in der Praxis immer noch ausreicht. Die vom Hersteller angegebene Verstärkerleistung wird um 10 % übertroffen, und die Leistungsbandbreite reicht bei den hohen Frequenzen über den Übertragungsbereich hinaus, weshalb dynamische Verzerrungen zwar nicht ausgeschlossen, aber doch unwahrscheinlich sind. Damit erreicht die erste Kategorie die mittlere Bewertung von 5 Punkten. In der fünften Kategorie werden 7 Punkte erzielt, dies auf Grund der guten Frequenzgänge, der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur und der Klangsteller. Mit nur 3 Punkten schneidet das Verzerrungsverhalten vergleichsweise mäßig ab, ein Ergebnis, bedingt durch die deutlichen Verzerrungen im Nulldurchgang, die eigentlich leicht vermeidbar wären. Insgesamt erreicht der Verstärker damit eine mittelmäßige Bewertung von 57 Punkten.

Betriebs- und Musikhörtest

Zur praktischen Erprobung schlossen wir den Mini-Receiver an ein Paar Lautsprecherboxen Canton GLE 100 (→ HiFi-Stereophonie 1/80) an. Als Plattenspieler benutzten wir das Laufwerk Micro DDX 1000 mit dem Tonarm MA-505 (→ HiFi-Stereophonie 10/76), in den der Tonabnehmer Shure M 97 HE (→ HiFi-Stereophonie 8/80) eingebaut war. Die Empfangsleistungen beurteilten wir durch Vergleich mit unserem Referenztuner Revox B 760.
Die selektivitätskritischen Sender, die wir dabei heranziehen, konnte der S 50 nicht mit gleicher Qualität wiedergeben, doch waren die Unterschiede nicht sehr groß, so daß insgesamt die erfolgte Bewertung auf Grund der Messungen gerechtfertigt erscheint. Eine einwandfreie und auch praxisgerechte Wirkungsweise kann sowohl der Mutingschaltung als auch den Abstimmarten bescheinigt werden. Lediglich der Bereich der Signalstärkeanzeige sollte vergrößert werden, um das Ausrichten einer Rotorantenne zu erleichtern.
Im Phonobetrieb wird HiFi-Lautstärke bei nahezu dreiviertel aufgedrehtem Lautstärkesteller (ca. 14 Uhr) erreicht, eine Einstellung, bei der bei abgehobenem Tonarm kein Rauschen oder Brummen aus den Lautsprechern zu hören war. Nur bei voll aufgedrehtem Lautstärkesteller war leichtes Rauschen zu vernehmen. Sämtliche Schalter und Steller waren leichtgängig und funktionierten einwandrei. Zum Bedienen des Balancestellers braucht man jedoch ziemlich „spitze" Finger. Da auf eine Einschaltverzögerung verzichtet wurde, blendet die Musik weich ein, und beim Ausschalten ist ein leichtes „Nachdieseln" zu hören.

Zusammenfassung

Der Aiwa AX-S 50 besteht aus zwei Komponenten von unterschiedlicher Qualität. Der Empfänger findet mit einer Bewertung von 68 Punkten durchaus einen Platz in der gehobenen Mittelklasse. Dagegen erreicht der Verstärker mit 57 Punkten ein vergleichsweise nur mäßiges Ergebnis, was hauptsächlich auf die Nulldurchgangsverzerrungen und die relativ geringen Übersprechdämpfungen zurückzuführen ist. Insgesamt gesehen muß dem Mini-Receiver, berücksichtigt man den Preis und die Abmessungen des Geräts, ein gutes Abschneiden bescheinigt werden. ni

Test

Tonabnehmer



ADC Astrion, AKG P 25 MD, Dual MCC 110, Goldring G 900 IGC

Vier Tonabnehmer der Spitzenklasse

Obwohl wir in HiFi-Stereophonie 12/80 nicht weniger als sechsundzwanzig Tonabnehmer in einem Sammeltest vorgestellt haben, erscheint es uns zweckmäßig, in diesem Heft Tests von vier Spitzentonabnehmern zu veröffentlichen, die im Spätherbst 80 noch nicht zur Verfügung standen. So hatten wir damals gehofft, die neuen AKG-Tonabnehmer P 25 MD, 15 MD und 10 MD sowie das ADC Astrion in den Sammeltest mit aufnehmen zu können, doch gelangten wir zu spät in den Besitz der Testexemplare. Von diesen drei AKG-Modellen haben wir allerdings nur das Spitzenmodell P 25 MD, das der Hersteller mit individuell gemessener Frequenzgangkurve liefert, in den folgenden Test einbezogen. Die Modelle 15 MD und 10 MD werden wir in den nächsten Sammeltest aufnehmen, der für HiFi-Stereophonie 12/81 vorgesehen ist.

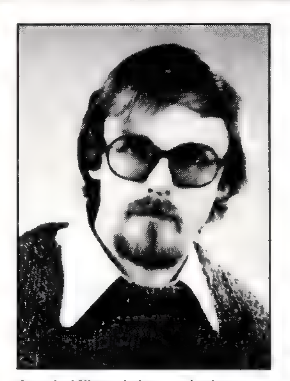
Bei den Modellen der neuen AKG-Serie wurden im Vergleich zu der vorausgegangenen (→ HiFi-Stereophonie 2/77) einige Verbesserungen erzielt. Die Einpunktschneidenlagerung des Nadelträgers wurde beibehalten, ebenso das Prinzip des „induzierten" Magneten, aber die magnetischen Verhältnisse wurden optimiert und die elektrischen Werte verbessert. Die Abtastnadel wird ohne Fassung und ohne Schaft in eine schüsselförmige Wanne des Nadelträgers von oben eingesetzt und mittels Laseroptik justiert. Klebereste werden abgebrannt. Die Folge: eine 75%ige Verringerung der Nadelmasse (0,015 mg). Beim Spitzenmodell ist der Diamant überdies neuartig geschliffen. AKG nennt die Schliffart „Analog-6"; Bild I macht diese Namensgebung verständlich. Die Tonabnehmerkörper bestehen bei AKG aus Kunststoff. Dieser kann sich durch Influenz aufladen, wodurch zwischen Tonabnehmer und Schallplattenoberfläche abstoßende, die Auflagekraft verringernde Kräfte auftreten können. Um dies zu unterbinden, bestehen die Systemkörper der neuen Modelle aus einem leitfähigen Kunststoff. Mit Rücksicht auf die mittelschweren Tonarme der meisten japanischen Plattenspieler bietet AKG das Modell P 25 MD in zwei Versionen an: mit der Zusatzziffer 24 für 12,5 mN optimale Auflagekraft an mittelschweren Tonarmen und mit der Ziffer 35 für Leichttonarme. Der hier getestete P 25 MD gehört wohl der Untergruppe 24 an. Das bisherige Spitzenmodell P 8 ES wird auf dem deutschen Markt weiterhin angeboten. Zu erwähnen ist außerdem noch, daß AKG eine Tonabnehmer-Einstellehre mitliefert, die auch getrennt erworben werden kann, und daß die beigepackte dauerelastische Formmasse sich zur Reinigung des Diamanten eignet. Sie

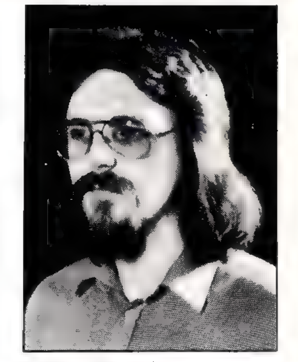
Nachrichten

Musik-Markt-Seminar in Berlin

Erstmals werden beim „Internationalen Musik-Markt-Seminar" in Berlin (29. und 30. 4. 1981) die beiden zur Diskussion stehenden Compact-Schallplattensysteme Radio- und Fernsehfachhändlern sowie Schallplattenfachhändlern als Prototypen von den Firmen Philips und Telefunken vorgeführt.
Eine weitere Präsentation wird sich auf dem neuen Fachseminar, das gemeinsam vom Institut für Rundfunktechnik und vom ZDF durchgeführt wird und zu dem rund 400 Teilnehmer aus dem In- und Ausland im Internationalen Congress Centrum Berlin erwartet werden, mit Fragen des Stereotons im Fernsehen befassen.
Das zweitägige Seminar behandelt die folgenden Schwerpunkte: neue Techniken, Markt, Handel und Programm. Das Konzept des in Deutsch und Englisch geführten Seminars sieht vor, daß Vorträge und Diskussionen etwa zwei Drittel des Tages ausfüllen. Der restliche Teil soll für Einzelgespräche zwischen Hersteller und Händler reserviert werden. Zu diesem Zweck werden „Treffpunkte" eingerichtet, in denen sich interessierte Firmen auf wenigen Quadratmetern präsentieren können.
Kontakt: AMK Berlin, Presseabteilung, Telefon 030/3038-2274

Personelle Veränderungen im HiFi- und Video-Bereich des Verlags G. Braun


Arndt Klingelnberg, Laborleiter von HiFi-Stereophonie


Hartmut Niemeier, stellvertretender Laborleiter

Dr.-Ing. Michael Thiele, bisheriger Leiter des Test- und Prüflabors der Zeitschrift HiFi-Stereophonie und verantwortlicher Mitarbeiter im technischen Teil der Zeitschrift, zuletzt auch verantwortlicher Redakteur der beiden ersten Ausgaben von „HiFi-Stereophonie Spezial Video", hat mit Wirkung vom 1. 2. 1981 die Stellung des Product Managers Video — Fernsehen in der Grundig AG übernommen. Von 1971 bis 1975 war Dr. Michael Thiele freier Mitarbeiter der Zeitschrift HiFi-Stereophonie, von 1975 bis zum Datum seines Ausscheidens Angestellter des Verlags G. Braun. Nachfolger von Dr. Thiele ist Dipl.-Ing. Arndt Klingelnberg, der ebenfalls seit 1971 freier Mitarbeiter der Zeitschrift HiFi-Stereophonie ist und sich u.a. besondere Verdienste als Entwickler neuer Meßmethoden im Bereich der magnetischen Schallaufzeichnung, als Tester und Autor erworben hat.
Stellvertretender Laborleiter und für Koordination zuständig ist Ing. grad. Hartmut Niemeier, der schon seit September 1980 zum Mitarbeiterstab der Zeitschrift zählt.

Neu: Ein grosser Europäer von Revox Format.

Neu und hochentwickelt – von Studer Revox.

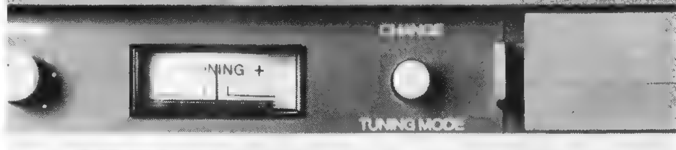
Der Audio Processor B780 vereinigt nicht nur zwei hochwertige Revox-Komponenten, Synthesizer-Tuner und Verstärker. Eine wegweisende Micro-Computer-Konzeption macht ihn zum völlig neuen, äusserst vielseitigen, für europäische Verhältnisse ausgelegten Spitzengerät.

Im Blickpunkt:
Der Revox B780 Digital FM Audio Processor

STUDER REVOX



Der B780 Digital FM Audio Processor bietet beides: Totalen Bedienungskomfort mit einfacher Tastenautomatik. Sowie Zugriff zu vielfältigen Möglichkeiten der Abstimmung, Programmierung und Speicherung.



Das Neueste in der HiFi-Spitzenklasse: STUDER REVOX hat den Empfänger geschaffen, der auf kompaktem Raum hochwertige Komponenten mit einer Vielzahl von Funktionen vereinigt:

● Trennscharfer Digital-Tuner mit computergesteuertem Frequenz-Synthesizer für quarzgenauen UKW-Empfang im 25-kHz-Raster. Exakte Abstimmung auf Kanalmitte, Genauigkeit 0,0025 Prozent.

● Einfach programmierbarer elektronischer Speicher für 18 Stationen, die auf Tastendruck abgerufen werden können. Speicherinhalt durch Akkumulator vor unbeabsichtigtem Löschen bei Netzunterbrechungen gesichert.

● Vielfältige Abstimm-Möglichkeiten: Sender-Suchlaufautomatik vor- und rückwärts mit vorwählbarer Empfangsqualität, numerischer Direkteingabe der gewünschten Frequenz sowie elektronischer Tipptasten-Abstimmung.

● Vorverstärker mit kontaktloser, computergesteuerter Eingangswahl, wobei gleichzeitig zwei verschiedene Schaltungen erstellt werden können (Lautsprecherwiedergabe einer Quelle sowie davon unabhängige Aufnahme- oder Überspielungsschaltung).

● Kühle, symmetrische Endstufe mit 2 x 140 Watt Musikleistung und aufwendigem Sicherheitskonzept. Vorverstärker und Endstufe sind auftrennbar und können separat oder kombiniert mit einem einschlaufbaren Equalizer benutzt werden.

10 Eingabetasten mit Keybord-Funktion...

Anstelle des guten alten Abstimmknopfes besitzt der B780 zehn Eingabetasten, die durch Druck auf «TUNING MODE», unter der Frontklappe, für zwei völlig verschiedene Abstimmfunktionen benützt werden können. Leuchtet das «F» für Frequenzeingabe, kann die gewünschte Senderfrequenz – z.B. 102,40 – eingetippt werden. Mit der Eingabe der letzten Ziffer wird die Stummschaltung aufgehoben. Fehleingaben werden durch Blinken angezeigt; Korrektur durch einfaches Nachtippen. Durch weiteren Tastendruck lässt sich die eingegebene Frequenz schrittweise oder fliessend erhöhen oder vermindern. Anstelle dieser manuellen, elektronisch gesteuerten Abstimmung kann die Sender-Suchlaufautomatik mit einstellbaren Ansprechschwellen (Signalstärke sowie nur Stereo) gewählt werden.



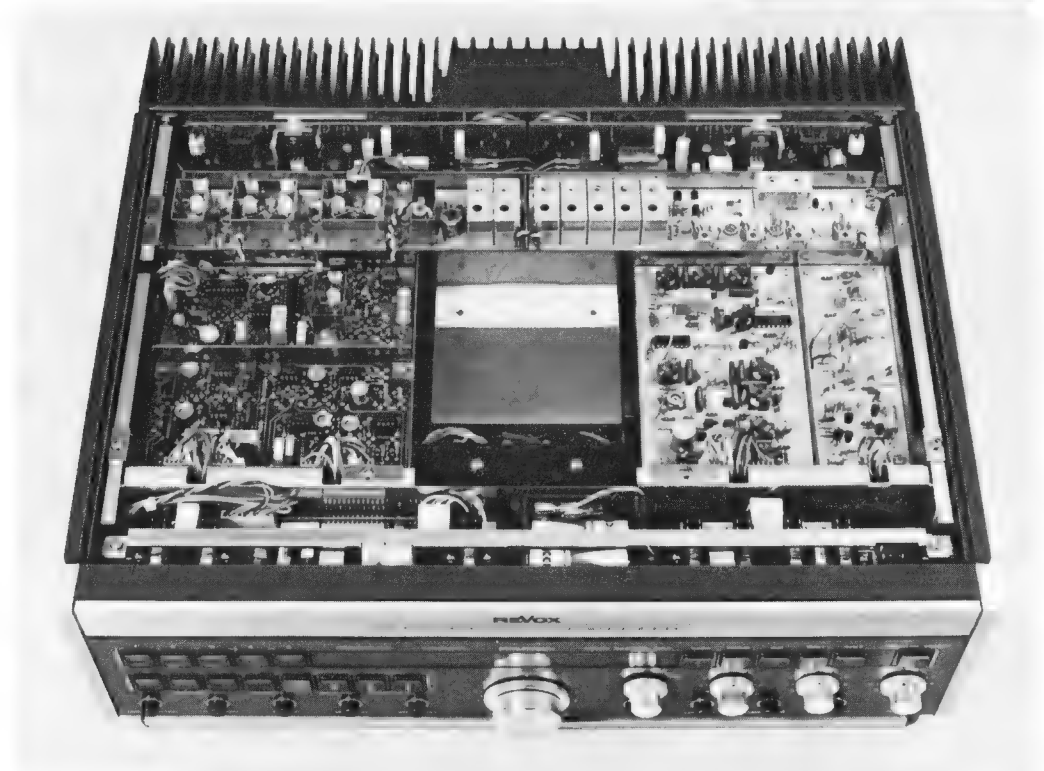
... und Speicherfunktion für 18 Stationen

Durch einfachen Tastendruck lässt sich eine gewählte Frequenz ins elektronische Memory eingeben. Bis zu 18 Stationen können auf diese Weise gespeichert und durch Knopfdruck quarzgenau abgerufen werden. Speicherbar ist zudem die Position einer Rotorantenne (mit Zubehör Antennenrotor-Steuerung anschliessbar).

Symmetrischer, multifunktionaler 2 x 140 W Verstärker

5 Tipptasten für computergesteuerte Eingangswahl von fünf Quellen. Davon unabhängig kann jede der fünf Quellen auf die beiden TAPE-Ausgänge für Tonband- oder Cassettengeräte geschaltet werden.

● Vorverstärker und Endstufe auftrennbar
● Überspielungen mit oder ohne wirksame Filter/Klangregler
● LOUDNESS-Taste mit gehörrichtiger Lautstärkekorrektur
● MINUS 20 dB-Taste für Feinregulierung bei leisem Hören
● Stufenlose Klangregler für BASS, TREBLE, PRESENCE
● Linearschaltung durch Taste TONE DEFEAT
● Filter LOW und HIGH
● Höchste Freiheit von Impulsverzerrungen (TIM)
● 2 x 110 Watt Sinus an 4 Ohm (DIN)
● Musikleistung 2 x 140 Watt (4 Ohm)
● Frequenzgang 20 Hz ... 20 kHz, ±0,7 dB
● Kühler, symmetrisch gebauter Verstärker mit aufwendigem Sicherheitskonzept für Endstufen und Lautsprecherboxen.
● Anschlüsse und Wahlschalter für 2 Boxengruppen.



Revox B780. Empfang und Komfort auf höchster Ebene.

Revox bis ins Detail

● STAND BY-Schaltung
● vorbereitet für Empfang rauschunterdrückter UKW-Sendungen
● 840 Abstimmschritte im 25-kHz-Kanalraster
● Frequenz- und Stationsanzeige mit LED-Leuchtziffern
● Stummschaltung, Stereo High Blend
● Empfangsbereich 87,50 ... 107,975 MHz
● Trennschärfe 80 dB. Fremdspannungsabstand 75 dB, Frequenzgang 30 Hz ... 15 kHz, ±1 dB.
● Geeichtes Messinstrument für effektive Antennenspannung, Instrument für Anzeige der exakten Sendermitte.

Gutschein für neueste Revox-Dokumentation

Bitte an die Landesvertretung einsenden. 11-8

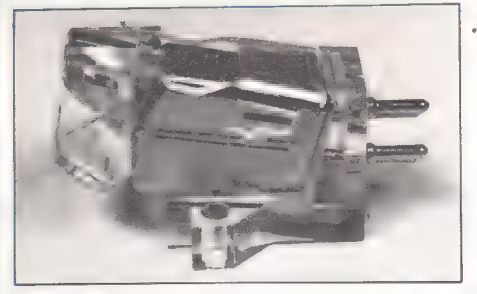
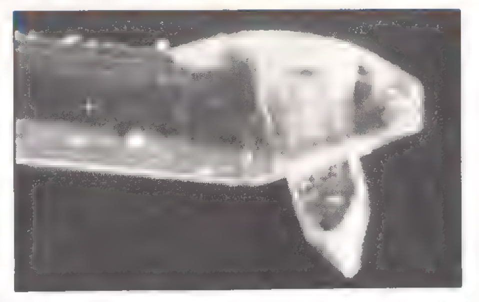
Vorname, Name: ______

Strasse, Nummer: ______

Postleitzahl, Ort: ______

WILLI STUDER GmbH, Talstrasse 7, D-7827 Löffingen, Hochschwarzwald
REVOX ELA AG, Althardstrasse 146, CH-8105 Regensdorf-Zürich
STUDER REVOX GmbH, Ludwiggasse 4, A-1180 Wien

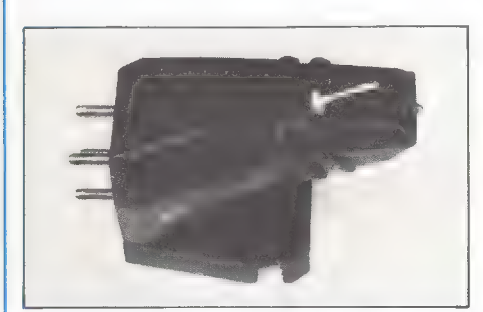
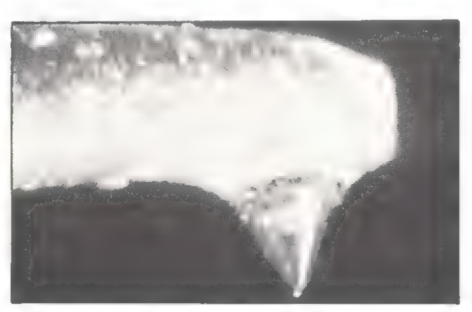
STUDER REVOX

ADC Astrion: Magnetischer Tonabnehmer (MM), 20 Hz bis 20 kHz, austauschbarer Nadelträger, Übersprechdämpfung bei 1 kHz 30 dB, empfohlene Auflagekraft 12 ± 2 mN, Lastimpedanz 47 kΩ/300 pF, Übertragungsfaktor 0,9 mVs/cm, Gewicht 5,7 g, ungefährer Preis 550 DM
Abtastnadel: Nadelträger aus Saphir mit kristallorientiertem Diamant als Abtastnadel, elliptischer Schliff, 6,3 × 38 µm

ADC Astrion

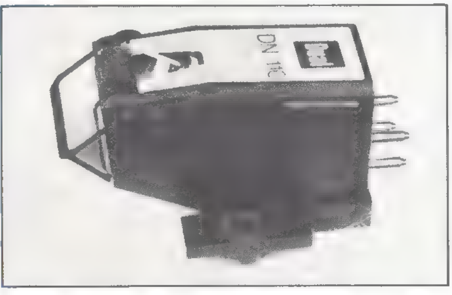
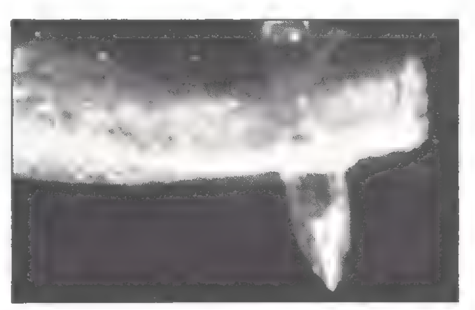
Magnetischer Tonabnehmer, idealer Frequenzgang, ausgezeichnete Übersprechdämpfung im gesamten Übertragungsbereich, Abtastverhalten gut im Baß, sehr gut in den Höhen, Wert der FIM durch zu großen vertikalen Spurwinkel erhöht, ausgezeichnetes Rechteckverhalten; eignet sich für Leichttonarme.
Im Vergleich zur PCM-Aufnahme keinerlei Unterschied bei Streichern, Klavier fast so hart und brillant, fünfter Pegel der Orchesterglocken auf Shure-Platte TTR 115 wird sauber abgetastet.
Magnetischer Tonabnehmer der absoluten Spitzenklasse mit MC-ähnlichem Impulsverhalten, daher angemessene Preis-Qualität-Relation.

AKG P 25 MD: Magnetischer Tonabnehmer (MM), 10 Hz bis 28 kHz, Übersprechdämpfung bei 1 kHz 30 dB, empfohlene Auflagekraft 7,5 bis 12,5 mN, statische Nadelnachgiebigkeit 35 mm/N, Lastimpedanz 47 kΩ/470 pF, Übertragungsfaktor 0,75 mVs/cm, Gewicht 5 g, austauschbarer Nadelträger, ungefährer Preis 320 DM.
Abtastnadel: Ungefaßter ganzer Stein, weniger als 0,4 mg effektive Masse, elliptischer Schliff, 5 × 18 µm

AKG P 25 MD

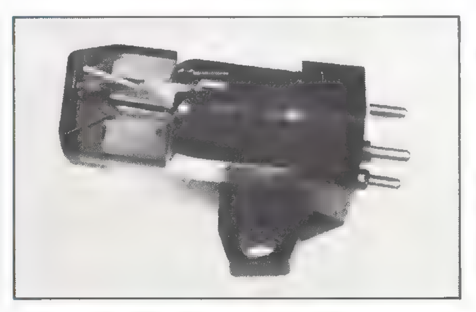
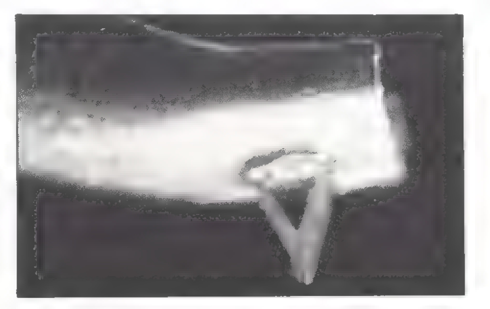
Magnetischer Tonabnehmer mit gutem Frequenzgang und Rechteckverhalten, ausreichende, nicht ganz symmetrische Übersprechdämpfung im gesamten Übertragungsbereich, sehr gutes Abtastverhalten in den Bässen ebenso wie in den Höhen, gute FIM, da korrekter vertikaler Spurwinkel; auch für Leichttonarme geeignet.
Im Vergleich zur PCM-Aufnahme bei Streichern kein Unterschied, bei Klavier im Baß kein Unterschied, nur im Diskant eine Nuance weniger Härte und Brillanz. Der fünfte Pegel der Orchesterglocken wird fast sauber abgetastet.
Magnetischer Tonabnehmer an der Grenze zur absoluten Spitzenklasse, eher günstige Preis-Qualität-Relation.

Dual MCC 110: Dynamischer Tonabnehmer (MC), mit Übertrager zu betreiben, austauschbarer Nadelträger, 10 Hz bis 50 kHz, Übersprechdämpfung bei 1 kHz 20 dB, empfohlene Auflagekraft 1,25 bis 17,5 mN, statische Nadelnachgiebigkeit horizontal und vertikal 25 mm/N, Lastimpedanz 16 Ω, Induktanz 30 mH, Übertragungsfaktor ohne Übertrager 0,08 mVs/cm, Gewicht 4,8 g, ungefährer Preis inklusive Kabelübertrager MCT 380 DM.
Abtastnadel: Nacktes kristallorientiertes Stäbchen, effektive Masse 0,25 mg, elliptischer Schliff, 6 × 18 µm

Dual MCC 110

Dynamischer Tonabnehmer, guter Frequenzgang, gute, nicht ganz symmetrische Übersprechdämpfung bis 20 kHz, ausgezeichnetes Rechteck, zeigt Überlagerung mit 40-kHz-Resonanzfrequenz, bei 40 kHz auch Zusammenbruch der Übersprechdämpfung; gutes Abtastverhalten in den Höhen und für MC-Tonabnehmer sehr gutes im Baßbereich, FIM durch zu großen vertikalen Spurwinkel verschlechtert, auch für Leichttonarme geeignet.
Weder bei Streichern noch bei Klavier Unterschiede zu PCM-Aufnahme feststellbar, tastet den fünften Pegel der Orchesterglocken fast sauber ab. Keinerlei Brummprobleme mit Übertrager.
Dynamischer Tonabnehmer der Spitzenklasse, sehr günstige Preis-Qualität-Relation.

Goldring G 900 IGC: Magnetischer Tonabnehmer (MM), 20 Hz bis 20 kHz, Übersprechdämpfung bei 1 kHz 25 dB, empfohlene Auflagekraft 7,5 bis 15 mN, statische Nadelnachgiebigkeit horizontal 40 mm/N, vertikal 20 mm/N, vertikaler Spurwinkel 24°, Lastimpedanz 47 kΩ/150 bis 200 pF, Übertragungsfaktor 0,9 mVs/cm, Gewicht 4 g, Nadelträger austauschbar, ungefährer Preis 450 DM
Abtastnadel: Kristallorientiertes nacktes Stäbchen, effektive Masse 0,32 mg, van-den-Hul-Schliff

Goldring G 900 IGC

Magnetischer Tonabnehmer (MM), guter Frequenzgang und im wesentlichen Übertragungsbereich auch gute, nicht ganz symmetrische Übersprechdämpfung, gutes Rechteckverhalten, ausgezeichnete Abtasteigenschaften bei tiefen und hohen Frequenzen, FIM durch zu großen vertikalen Spurwinkel verschlechtert, für Leichttonarme geeignet.
Beim Vergleich mit PCM-Aufnahme kein hörbarer Unterschied in der Wiedergabe des Kammerorchesters und keiner im Baßbereich des Klaviers. Im Diskant des Klaviers fehlt eine Winzigkeit Brillanz und Impulshärte. Der fünfte Pegel der Orchesterglocken wird sauber abgetastet.
Ausgezeichnete Abtasteigenschaften, klanglich an der Grenze zur absoluten Spitzenklasse. Problematische Preis-Qualität-Relation.

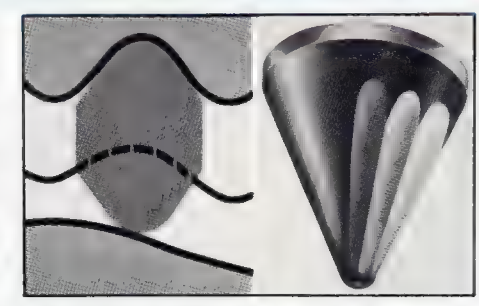
McIntosh

...einfach besser...

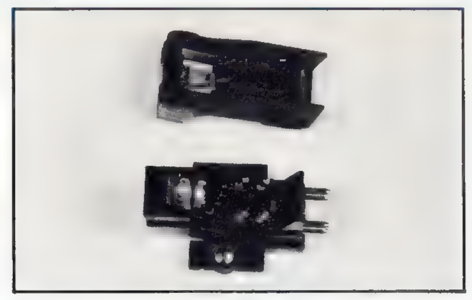


Alleinimporteur:
Concept-HIFI GmbH Handelsgesellschaft
Winfriedstraße 11, 8000 München 19, Tel. (089) 176066/67

kann auch dazu verwendet werden, Resonanzen zwischen Tonabnehmer und Tonabnehmerkopf zu bedämpfen.
Beim ADC Astrion handelt es sich um das Spitzenmodell im Programm der von BSR übernommenen ADC. Sein Nadelträger besteht aus Saphir, in den vorne der Abtastdiamant eingesetzt ist (vermutlich mit Hilfe einer Laser-Schneidtechnik). Wesentliche Teile des Tonabnehmers werden handgefertigt. Jedem ausgelieferten Exemplar liegen die Frequenzgangkurven des linken und rechten Kanals getrennt bei. Der Vertrieb von ADC in der Bundesrepublik liegt bei der Firma Scope Acoustics in Hamburg.
Mit dem MCC 110 legt Dual einen dynamischen Tonabnehmer vor, der sich durch drei wesentliche Merkmale von anderen unterscheidet: Der Nadelträger ist austauschbar (Bild II), sein Gewicht mit 4,8 g extrem gering, und seine Nadelnachgiebigkeit liegt an der oberen Grenze dessen, was heute bei MC-Tonabnehmern der Spitzenklasse vorzufinden ist. Diese Eigenschaften, die einzeln natürlich auch bei anderen MC-Tonabnehmern festzustellen sind, machen den MCC 110, da sie hier gemeinsam vorliegen, besonders für Leichttonarme geeignet. Zum Tonabnehmer liefert Dual den Übertrager MCT 101 (Bild III), dessen elektrische Daten wir zusammen mit



I Der Analog-6-Schliff des AKG-Diamanten

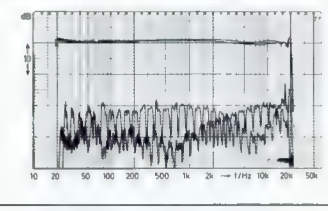
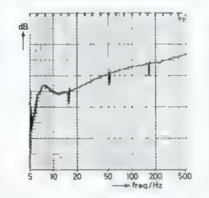
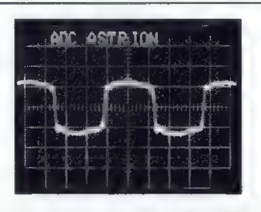
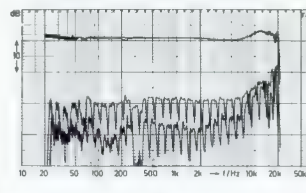
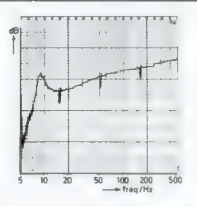
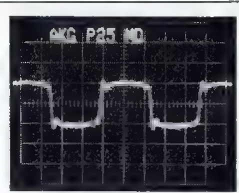
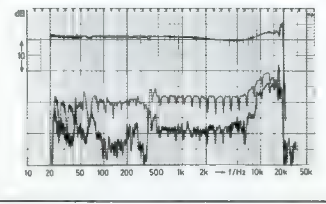
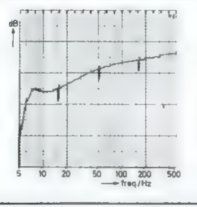
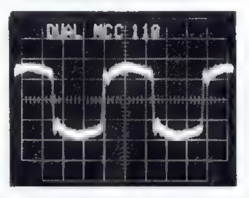
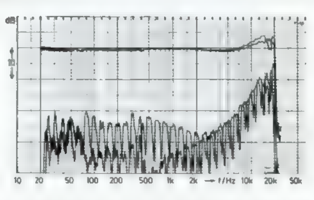
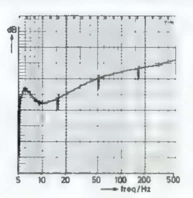
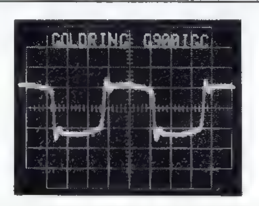


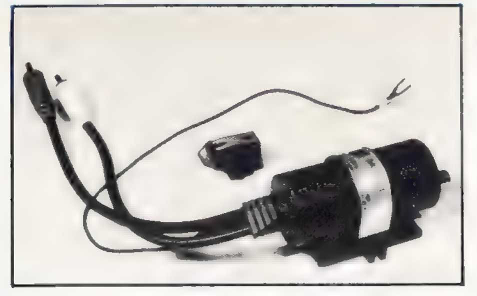
II Der austauschbare Nadelträger des Dual MCC 110

anderen Übertragern und Vorvorverstärkern prüfen werden, von dem wir hier immerhin schon soviel sagen können, daß er brummfrei arbeitet und beim Hörtest in keiner Weise nachteilig aufgefallen ist. Beachtlich günstig ist der Preis für Tonabnehmer und Übertrager. Ohne Übertrager wird der Dual-Tonabnehmer allerdings nicht angeboten, was die Interessenten bedauern mögen, die über Verstärker mit hochwertigen MC-Eingängen verfügen.
Das G 999 IGC ist innerhalb des Tonabnehmerprogramms des britischen Herstellers als Topmodell zu betrachten. Darunter gibt es noch die Modelle G 900 Super E Mk 2 und G 900 E. Auch diesem Tonabnehmer liegen ein Schrieb mit den Frequenzgängen und ein Blatt mit individuell gemessenen Übertragungsdaten bei.

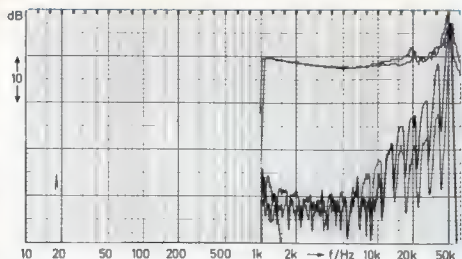
Durchführung der Messungen

Die von uns ermittelten Daten sind, wie gewohnt, in der Tabelle zusammengefaßt. Alle Messungen wurden am Rabco-Tonarm durchgeführt, der übrigens nicht zu den ausgesprochenen Leichttonarmen zu zählen ist.

1 Fabrikat Typ (Funktion)	2 Frequenzgang Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz (Brüel & Kjaer QR 2009)	3 Baßresonanz am Rabco-Tonarm SL-8 (DG 1099 112)	4 1-kHz-Rechteck	5 Dynamische horizontale Nadelnachgiebigkeit	6 Abtastfähigkeit 315 Hz (DIN-Platte 45549) größte akustisch sauber abgetastete Amplituden (horizontal)
ADC Astrion (MM)				6 mm/N	10 mN: 60 µm 15 mN: 90 µm 17,5 mN: 100 µm
AKG P 25 MD (MM)				7 mm/N	10 mN: 70 µm 12,5 mN: 90 µm 15 mN: 100 µm 17,5 mN: 110 µm
Dual MCC 110 (MC)					10 mN: 60 µm 12,5 mN: 70 µm 15 mN: 90 µm 17,5 mN: 100 µm
Goldring G 900 IGC					10 mN: 80 µm 12,5 mN: 90 µm 15 mN: 110 µm 17,5 mN: 120 µm



III Der Übertrager MCT 101 von Dual



CD-4-Frequenzgang des Dual MCC-110. Bei 40 kHz tritt eine starke Resonanzüberholung auf (vgl. auch Rechteckoszillogramm); die Übersprechdämpfung wird Null.

Von den hier getesteten Tonabnehmern ist nur der Dual MCC 110 bedingt CD-4-tüchtig. Die entsprechende Kurve ist außerhalb der Tabelle abgebildet. Als Meßmittel wurden die in HiFi-Stereophonie 12/80 aufgeführten Platten und Geräte verwendet. Die vom Hersteller angegebenen Daten sind in den Legenden unter den Abbildungen zusammengefaßt. Die Angaben zu den Abtastnadeln sind teils unseren eigenen Mikroskopfotos entnommen, teils beruhen sie auf Herstellerangaben. In den blau unterlegten Feldern findet man die zusammenfassende Gesamtbeurteilung der Tonabnehmer, die sich aus den Meßergebnissen und aus dem Hörtest ergibt. Der Hörtest wurde so durchgeführt, wie im Beitrag „Der absolute Hörtest von Tonabnehmern" in HiFi-Stereophonie 12/80 ausführlich beschrieben: Jeder Tonabnehmer wurde durch Abhören der DHFI-Schallplatte Nr. 6 „Digitalaufnahmen" geprüft, wobei als absolute Referenz auf die synchron mitlaufende originale PCM-Bandaufnahme umgeschaltet werden konnte. Als Abhörlautsprecher wurden die über eine Sumo-Endstufe (→ HiFi-Stereophonie 4/81) betriebenen Infinity RS 4.5 verwendet. Br.

7 Höhenabtastung 10,8 kHz (Shure TTR-103) Abtastverzerrungen (1./4. Band)	8 Frequenzintermodulation (DIN 45542) 300/3000 Hz Pegelverhältnis 4 : 1 Werte für −6/0 dB Aussteuerung	9 Übertragungs- faktor bei 1 kHz (Ausgangsspan- nung)	10 Resonanz- frequenz am Rabco- Tonarm SL-8	11 Vertikaler Spur- winkel
12,5 mN: 0,33 / 0,75 %	12,5 mN: 1,1 / 2,17 %	1,12 mVs/cm	7,5 Hz	23°
12,5 mN: 0,27 / 0,56 %	12,5 mN: 0,34 / 0,62 %	0,8 mVs/cm	9 Hz	19°
15 mN: 0,24 / 0,65 %	15 mN: 0,6 / 1,16 %	1,21 mVs/cm mit Übertrager	8 Hz	25°
12,5 mN: 0,22 / 0,46 %	12,5 mN: 1,25 / 2,7 %	0,89 mVs/cm	6 Hz	27°

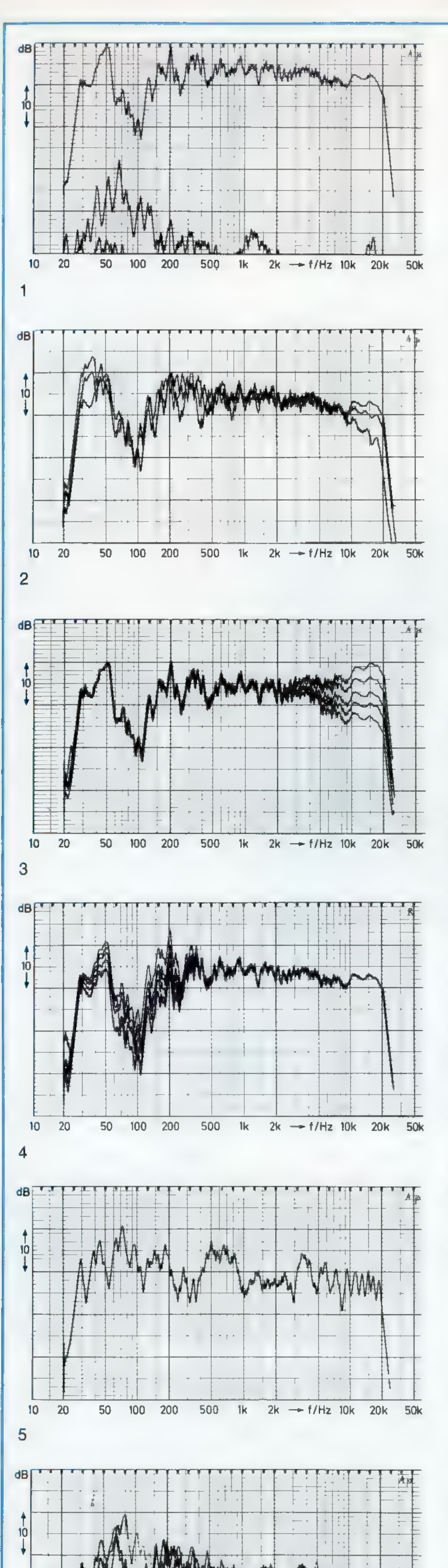
Lautsprecherbox



Audio Pro A 4 -14

Eine kleine aktive Standbox mit ACE-Baß

In HiFi-Stereophonie 1/80 haben wir den von der Fonos AG vertriebenen aktiven Subwoofer Audio Pro B 2-50 getestet. Die bei dieser Baßeinheit angewandten elektronischen Schaltungs- und mechanischen Konstruktionsprinzipien finden auch im Baßbereich der kleinen aktiven Standbox Pro A 4-14 Verwendung. Sie sind unter der Bezeichnung ACE-Baß weltweit patentiert und waren Gegenstand eines Vortrags, den der Erfinder, Karl Erik Stahl, 1978 auf der New Yorker Convention der Audio Engineering Society hielt. ACE steht für „Amplifier Controlled Euphonic". Der Witz des Verfahrens besteht darin, die mechanischen Eigenschaften des Tieftöners, als da sind schwingende Masse, Federkonstante der Konusaufhängung und Dämpfung der bewegten Membran, elektrisch nachzubilden und sie mit den mechanischen Eigenschaften so zu verkoppeln, daß im Endeffekt die elektrische Impedanz des Verstärkers die mechanischen Eigenschaften in gewünschter Weise zu beeinflussen gestattet. Das alles dient dazu, aus einem möglichst kleinen Gehäuse mit einem entsprechend gedrungenen Tieftöner einen möglichst tiefen und sauberen Baß herauszuholen.



Die Aktivboxen sind mit einem 100-mm-Konusmitteltöner und einem 24-mm-Kalottenhochtöner bestückt. Im Baß werden zwei Tieftöner von etwa 140 mm Membrandurchmesser verwendet. Sie sind im Boden des Gehäuses eingebaut — der eine mit der Membran nach innen, der andere nach außen strahlend —, wobei sie natürlich gegenphasig geschaltet sind, d. h., die Membranen arbeiten, vom Betrachter aus gesehen, gleichsinnig. Diese Anordnung dient dazu, Verzerrungen teilweise zu kompensieren.

Die Verstärker und die Frequenzweiche für die drei Lautsprecher sind unten im Sockel des eigentlichen Lautsprechergehäuses eingebaut.

Die Aktivboxen können sowohl an Endstufen wie auch an Vorverstärker angeschlossen werden. Die Eingangsempfindlichkeit ist von 0,1 V bis 50 V kontinuierlich verstellbar. Es muß nur eine Box mit dem Verstärker verbunden werden; die andere wird an die erste angeschlossen. Die Kanalwahl kann an jeder Box vorgenommen werden. Der Baßbereich kann zur Verstärkung der Baßwiedergabe auf Mono geschaltet werden, ohne daß dies den Stereoeindruck beeinträchtigt. Ein Klangsteller für die Höhen erlaubt eine Anhebung und eine Absenkung um ±6 dB. Ein Baßsteller erlaubt die Anpassung des Baßpegels an die Aufstellungsart: Position 4 π bei Aufstellung mindestens 60 cm über dem Boden und ebensoviel von jeder anderen begrenzenden Wand entfernt; 2 π bei Aufstellung auf dem Boden oder an einer Wand, von einer zweiten Begrenzungsfläche aber mindestens 60 cm entfernt; π bei Aufstellung zwischen Boden und Wand oder in einer Raumecke, aber mehr als 60 cm von Boden und Decke entfernt, und schließlich ½ π bei Aufstellung in einer Ecke auf dem Boden oder an der Decke.

Im Stand-by-Betrieb wird die Box, sofern sie am Netz angeschlossen ist, durch die ankommende Modulation selbsttätig eingeschaltet. Nach Ausbleiben der Modulation schaltet sie wieder ab. Lautsprecherkabel und Adapter werden mitgeliefert. Im Zubehör werden Traggriffe für den bequemen Transport und Füße zur erhöhten Aufstellung über dem Fußboden angeboten. Die Abmessungen der Box betrahen 308 × 265 × 520 (B × T × H in mm). Das Gewicht beträgt 16 kg, der ungefähre Preis für das Paar 3500 DM.

1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3

2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°

3 Einfluß des Höhenstellers auf die Schalldruckkurve

4 Einfluß des Baßstellers auf die Schalldruckkurve

5 Schalldruckkurve bei Aufstellung der Box in einer Raumecke

6 Schalldruckkurve bei Aufstellung der Box auf dem Boden und in der Raumecke mit horizontal ausgerichtetem und nach unten abgewinkeltem Meßmikrophon

Messungen

Bild 1 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen mit gleitendem Sinus 20 Hz bis 20 kHz, bei Aufstellung der Box auf einem 100 cm hohen Podest schräg zur Raumlängsachse und einem Schalldruckpegel von 80 dB, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen von 1kHz Mittenfrequenz. Der Baßsteller befand sich in Stellung 4 π, der Höhensteller auf Null (Mittenposition), der Baßüberblender war abgeschaltet (sowieso Monobetrieb). Die Schalldruckkurve zeigt den idealen Verlauf; abgesehen von dem Einbruch im Baß ist sie geradezu ein Musterbeispiel für ausgeglichenen Verlauf. Das Klirrgradverhalten ist vorbildlich. Bild 2 zeigt das Rundstrahlverhalten bei gleicher Boxenaufstellung. Es ist eher mittelmäßig, das bedeutet, daß die Boxen bei großer Stereobasis etwas nach innen anzuwinkeln sind. Bild 3 zeigt den Einfluß des Höhenstellers bei gleicher Boxenaufstellung, Bild 4 den Einfluß des Baßstellers. Wir hatten natürlich den Verdacht, daß der Einbruch im Baßbereich aufstellungsbedingt war, und machten eine zusätzliche Messung bei Aufstellung der Box auf dem Boden in einer Raumecke, Baßsteller in Position π/2. Das Ergebnis zeigt Bild 5: Der Einbruch ist verschwunden, leider ist aber auch die Ausgeglichenheit der Schalldruckkurve dahin. Dies hat etwas mit Reflexionen an den Wänden zu tun und ist nicht negativ zu bewerten. Bild 6 schließlich zeigt mehrere übereinandergeschriebene Schalldruckkurven: Zwei zeigen den Baßeinbruch, eine zeigt ihn nicht. Der Schalldruckkurve ohne den Baßeinbruch entsprach die Boxenaufstellung in der Raumecke, wobei das Meßmikrophon in 2 m Abstand etwa um 30° nach unten geneigt auf die Box zielte. Die beiden anderen Kurven entsprechen der Boxenaufstellung auf dem Boden, aber nicht in der Ecke, eine davon mit nach unten zielendem Mikrophon, die andere mit Mikrophon gerade ausgerichtet auf Boxenhöhe, jeweils im 2 m Entfernung. Der Einbruch verschwindet also dann, wenn die Baßabstrahlung nicht nach allen Seiten erfolgen kann, sonst bewirkt irgendeine Phasenbeziehung den Baßeinbruch.

Musikhörtest und Gesamturteil

Das von der Pro A 4-14 produzierte Klangbild ist sehr breitbandig und weitgehend verfärbungsfrei. Das Baßfundament ist ausgeprägt, die Bässe sind sauber und durchgezeichnet. Die Baßwiedergabe ist weitaus kräftiger und tiefer, als man es von Boxen dieser Abmessungen erwartet. In unserem Abhörraum war es günstig, die Höhen um 3 dB anzuheben. Das Klangbild ist voluminös, frei, eher perspektivisch als ortungsscharf. In Anbetracht ihrer Leistungsfähigkeit, ihrer Baßtüchtigkeit und ihrer Verfärbungsfreiheit und unter Würdigung der Tatsachen, daß die Boxen trotz ihres bescheidenen Volumens die Endverstärker bereits enthalten, d. h. über Vorverstärker betrieben werden können, muß man ihnen eine durchaus angemessene Preis-Qualität-Relation bescheinigen. Br.

Test

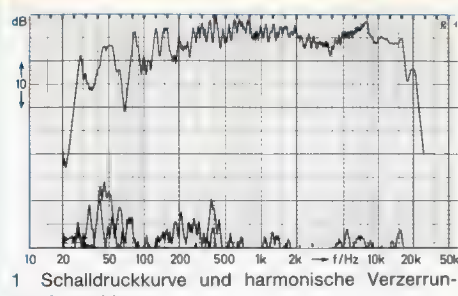
Lautsprecherbox



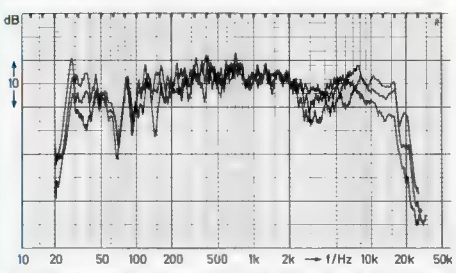
Restek Laser

Elektronisch geregelte Dreiweg-Aktivbox

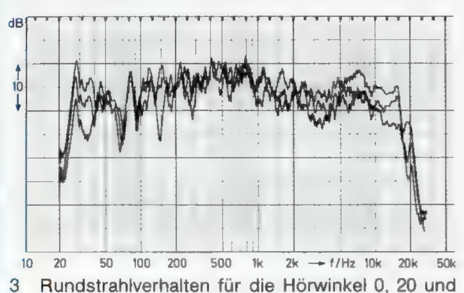
Die Firma Restek Elektronik oHG in Fuldbrück bietet derzeit neben einem Digitaltuner und einem Vorverstärker drei elektronisch geregelte Aktivboxen an: Optima, eine Zweiwegbox mit nur 5 l Nettovolumen und 70 W Musikbelastbarkeit, Tornado, eine indirekt abstrahlende, elektronisch geregelte aktive Dreiwegbox mit 110 W Musikbelastbarkeit (nicht ganz so teuer wie Apels gleichnamiges Sorgenkind), und Laser, eine elektronisch geregelte aktive Dreiwegbox gleicher Musikbelastbarkeit. Diesem Modell ist der nachfolgende Test gewidmet. Die kleinere Optima gehört zum Testfeld eines psychometrischen Lautsprechertests, den wir im nächsten Heft veröffentlichen werden.



1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_1 und k_2



2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40° bei stehender Box



3 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40° bei liegender Box

Die Restek Laser ist eine kleine Dreiwegstandbox mit Schaumstoff-Frontabdeckung, bestückt mit Konuslautsprechern im Tief- und Mittentonbereich sowie einem 25-mm-Kalottenhochtöner mit Diffusor im Hochtonbereich. Die eingebaute Endstufe arbeitet im Baßbereich als Servoverstärker, wobei das Regelsignal von einem Beschleunigungssensor geliefert wird, der im Zentrum der Membran des Baßlautsprechers angebracht ist.

Die Box kann direkt an Vorverstärker oder bei reduzierter Eingangsempfindlichkeit auch an Endverstärker angeschlossen werden. Ist die Box mit dem Netz verbunden, wird der Verstärker 6 s nach Modulationsbeginn eingeschaltet. 2 bis 3 min nach Signalende schaltet er selbsttätig wieder ab.

Messungen

Die Laser wurde auf einem 100 cm hohen Podest bei schräger Aufstellung zur Raumlängsachse im Abhörraum unseres Testlabors unter üblichen Bedingungen gemessen. Die Messungen wurden bei einem Schalldruckpegel von 76 dB, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz, durchgeführt.

Musikhörtest und Kommentar

Im Musikhörtest erwiesen sich die Restek Laser als erstaunlich breitbandig und weitgehend unverfärbt. Das Klangbild läßt eine leichte Grundtönigkeit erkennen, was sicher durch die leichte Anhebung im Bereich 400 bis 1300 Hz und die Delle im Präsenz- und Brillanzbereich hervorgerufen wird. Diese Grundtönigkeit bewirkt, daß z. B. die vom PCM-Band wiedergegebene Klavieraufnahme der DHFI-Platte 6 im mittleren Register ein wenig hallig klingt. Es wäre jedoch übertrieben, dies als eine Verfärbung zu bezeichnen. Eine auf PCM-Band aufgenommene Violine profitiert von dieser Anhebung im mittleren Grundtonbereich sogar. Sehr eindrucksvoll, insbesondere wenn man sich die Abmessungen dieser Aktivbox vor Augen hält, ist die Baßwiedergabe. Das Baßfundament ist solide, erfaßt auch noch die Oktave unter 50 Hz, und die Bässe bleiben auch bei impulsartigen Klängen gut durchgezeichnet. Das Klirrgradverhalten ist als sehr gut zu bezeichnen, während die Rundstrahleigenschaften eine Anwinklung der Boxen zum Hörer hin, insbesondere bei breiter Stereobasis, geraten erscheinen lassen. Die Restek Laser kann übrigens ohne gravierende Nachteile in dieser Hinsicht auch liegend verwendet werden.

Technische Daten
(nach Angaben des Herstellers)

Lautsprecherteil

Übertragungsbereich: 20 bis 20000 Hz
Nennbelastbarkeit: 70 W
Musikbelastbarkeit: 100 W
Lautsprecher: 1 170-mm-Ø-Tieftonsystem, 1 90-mm-Membranmitteltöner, 1 Kalottenhochtöner mit Diffusor, 25 mm Membrandurchmesser
Frequenzweiche: Dreiweg, 12 Komponenten
Übergangsfrequenzen: 900, 4000 Hz
Abstrahlcharakteristik: 120°
Akustisch wirksames Nettovolumen: 9 l
Abmessungen (H × B × T in mm): 400 × 240 × 190

Elektronikteil

Sinusdauertonleistung: 70 W
Musikleistung: 110 W
Klirrfaktor bei 1 kHz bis Nennleistung: 0,1 %
Intermodulation bei ½ Nennleistung, 1 und 7 kHz: 0,1%
Frequenzgang −1 dB: 10 bis 30000 Hz
Endstufe: Darlington-Transistoren
Eingänge Vorverstärker VV: 1 V an 100 kΩ
Leistungsverstärker SPK: 5 bis 20 V an 140 Ω, stufenlos einstellbar
Ein- und Ausschaltung: automatisch
Einschaltverzögerung beim erstmaligen Netzanschluß: 6 s; nach Signalbeginn sofort ein, nach Signalende ca. 2 bis 3 min aus
Klangsteller: P-Regler mit Einfluß bis 500 Hz, konstante Beschleunigung, Rückführungsfaktor max. 12 dB

Unverbindliche Preisempfehlung: 900 DM

Zusammenfassung

Die Restek Laser ist eine im Baß beschleunigungsgeregelte Dreiwegaktivbox sehr bescheidener Abmessungen, aber hoher Leistungsfähigkeit. Das von ihr erzeugte Klangbild ist weitgehend unverfärbt und voluminös. Der erreichbare Pegel genügt hinsichtlich der Lautstärke auch gehobenen Ansprüchen. Br.



Japanische Modellawine und PCM im Vormarsch

Das Festival du Son in Paris, 1981 das dreiundzwanzigste, ist der erste europäische Neuheitentermin, für manche sogar günstiger als der erste amerikanische, die CES in Las Vegas, die immer Anfang Januar stattfindet.

Neuheiten — die gab es massenhaft oder nur wenig, je nachdem, was man darunter versteht. Ist man bereit, jedes Gerät mit neuer Typenbezeichnung und mehr oder weniger verändertem Gehäuse als Neuheit zu akzeptieren, gab es in Paris eine Neuheitenlawine. Es ist geradezu phantastisch, für europäische Hersteller beängstigend, was einige japanische Firmen, insbesondere Technics, Sony, Akai, JVC, Sharp Optonica, aber auch Kenwood, Aiwa, Mitsubishi, Sansui, Teac, Yamaha, Toshiba, Sanyo und Hitachi an Vielfalt neuer Gerätetypen allein in der gehobenen Klasse anbieten, von Low-Fi ganz zu schweigen. Selbstverständlich halten die europäischen Firmen dagegen, in Frankreich Thomsen mit allem, was an Töchtern dazugehört, bei uns Grundig, Philips, Telefunken, Dual, aber den ungeheuren Drive, mit dem die Japaner neue Modelle und neue Stilrichtungen entwickeln und zur Fertigungsreife bringen, findet man bei den Europäern nicht. Vielleicht ist das auch ganz vernünftig so, denn irgendwann muß dieser Markt wegen Übersättigung auf der Angebotseite kollabieren, wenn dies nicht schon jetzt in vollem Gang ist.

Hakt man diese Neuheiten unter der Rubrik „Thema mit Variationen" ab, wird die Sache schon sehr viel übersichtlicher. Da gibt es als echte Neuheiten Cassettenrecorder mit Dolby-B und Dolby-C (Sony), andere mit dbx II und Dolby-B (Technics) und wieder andere mit ANRS und Dolby-C (JVC, wer hätte

Notizen zum FESTIVAL DU SON 1981 in Paris

das gedacht!). Da gibt es bei verschiedenen japanischen Firmen neue Verstärkerschaltungen, die den ohnehin nur noch geringen Rest auftretender Verzerrungen vollends beseitigen sollen: Clean Drive (Toshiba Aurex), Audio Current Transfer (Sony), Class A mit Variationen bei Sanyo und sogar bei Thomsen, X-Schaltung bei Yamaha, Super Feedforward (zu deutsch: Vorwärtskopplung) bei Sansui, um nur einige neuere zu nennen. Da gibt es unter dem Eindruck des nicht nur vom Format her interessanten Plattenspielers mit Tangentialarm, SL-10 von Technics, den klar erkennbaren Trend zu Tangentialplattenspielern ähnlicher Abmessungen, die zu Minibausteinen passen. Minibausteine haben übrigens alles andere als den Rückzug angetreten, im Gegenteil: Es gibt mehr Minikomponenten denn je. Fast völlig ausgestorben dagegen sind Kompaktanlagen. Einige Hersteller (z. B. Sharp) versuchen ihr Heil mit Kombinationen aus Plattenspieler und Cassettenrecorder. Vermutlich wird es jedoch bei Versuchen bleiben. Nicht zu übersehen ist außerdem der Trend zur fernsteuerbaren Komponentenanlage und in Verbindung damit zu programmierbaren Plattenspielern, ein Tummelfeld für Mikroprozessoren, deren Einzug in den HiFi-Bereich die Ausmaße einer Springflut annimmt. LED- und Fluoreszenz-Flüssigkristallanzeigen, digital und alphanumerisch, erhöhen den Bedienungskomfort oder auch nur die Möglichkeiten, mit den Anlagen zu spielen, ohne daß man unbedingt Musik zu hören braucht. Apropos Musik: Wenn man das Festival du Son von der untersten bis zur siebten Etage hinter sich hat, fragt man sich, wozu um alles in der Welt für das meiste, was man dort zu hören bekommt, HiFi überhaupt gut sein soll. Aber das ist ein anderes Kapitel und hat etwas mit der Entkopplung von Mittel und Zweck zu tun, worüber ein anderes Mal vielleicht gründlicher zu reflektieren ist.

Dann gibt es natürlich auch einige wenige echte Novitäten. Symptomatisch könnte die Tatsache gewesen sein, daß Monsieur Cabasse (Bild 1) seine völlig überarbeiteten Aktivboxen (sie sind jedes Jahr überarbeitet) wie immer höchst persönlich und anhand eigener Aufnahmen, diesmal aber über einen Sanyo-PCM-Prozessor und -Videorecorder vorführte. PCM ist im Vormarsch. Die Polygram-Gruppe wird offensiv. Jedenfalls führten Philips und die neue Philips-Tochter Marantz unabhängig voneinander Compact-Disk vor und Pioneer außerdem die eigene, nur in den Abmessungen vom Philips-System abweichende optisch abgetastete PCM-Platte. Technics präsentierte unter der Typenbezeichnung SV-P 100 (Bild 2) einen digitalen Cassettenrecorder, bei dem ein PCM-Prozessor und ein Recorder für VHS-Videocassette mit maximal zwei Stunden Spieldauer in einem Gerät vereinigt sind. Das Gerät verfügt über Ein- und Ausgänge für Stereomikrophon und Kopfhörer sowie Ein- und Ausgänge für digitales Kopieren. Ein großer Aufwand wurde für den leichten Zugriff, die Fernsteuerbarkeit und elektronisches Schneiden getrieben. Alpine zeigte einen digitalen Cassettenrecorder mit den Abmessungen eines normalen Cassettendecks, dessen Videocassette miniaturisiert ist und die Abmessungen einer Analogcassette aufweist. Das Gerät arbeitet ebenfalls mit rotierendem Videokopf. Die Spieldauer beträgt dreißig Minuten. Ein Foto des Alpine-Recorders befindet sich im Bildteil dieses Berichts.



1 Georges Cabasse führte digital vor



2 Digitaler Cassettenrecorder Technics SV-P 100

Sanyo schließlich zeigte den Prototyp eines PCM-Prozessors, der bei der Aufnahme von NTSC auf PAL oder SECAM umgestellt werden kann. Führt man ihm bei Wiedergabe von Videocassette ein digitales Signal zu, stellt eine geeignete Elektronik fest, um welchen Standard es sich handelt, und schaltet automatisch auf diesen um.

Das Festival du Son stößt im Palais des Congrès an Kapazitätsgrenzen. Inzwischen ist der letzte verfügbare Winkel für die Ausstellung erschlossen, und trotzdem gab es im Méridien, einem großen Hotel gerade gegenüber vom Palais des Congrès, unter dem Slogan „Les Journées de l'Exception", was man etwas frei vielleicht am besten mit „Tage des Außergewöhnlichen" übersetzen könnte, eine Separatisten-Ausstellung in nicht weniger als dreiundsechzig ausgeräumten, viel zu kleinen Hotelzimmern und in vier geräumigen Salons, in der rund 110 zum Teil sehr exklusive Marken vertreten waren. Einige Firmen wie Pioneer, Cabasse, Nakamichi, Apt Corp. und Revox stellten sicherheitshalber gleich auf beiden Ausstellungen aus. In diesen Hotelzimmerchen fand man, hatte man sich den Zugang durch viel zu schmale Korridore und enge Türen erst einmal erkämpft, Röhrenverstärker (Audio Research, Ampliton, Conrad Johnson, Yves Cochet), Elektrostaten (Audiostatic, Sound Lab), isodynamische Lautsprecher (Magnepan), andere Lautsprecher-Sonder- und -High-End-Konstruktionen, ausgefallene Laufwerke (Oracle, Rega, Ariston, Linn Sondek, Leonard Lurne), Tonabnehmer, die etwas Besonderes sein wollen (Dynavector, Stanton, Supex, Linn Asak, Grado, Sonus), sowie außergewöhnliche Tonarme (Linn Ittok, Syrinx, Fidelity Research, Grace und andere.) und vieles mehr. Natürlich sah man dort auch besondere Lautsprecherkabel, ganz dicke und gedrillte und solche, die ganz toll aussahen, aber genau verkehrt eingesetzt wurden. Zwar gab es im Méridien weniger Schrott als im Palais des Congrès, aber es war nicht alles so exquisit, wie der Tenor dieser Separatisten-Schau glauben machen wollte. Für Aussteller und Besucher war diese Ausstellung jedenfalls eine Zumutung, denn es gab Mief zum Schneiden, aber kaum Sauerstoff zum Überleben.

Im Méridien stellte auch Transpulsar France, die französische Tochter von Magnat, aus. Prunkstück dieser Firma war, bestaunt wie Aladins Wunderlampe, der Ionenhochtöner Korona, dessen Plasmaentladung aussieht wie eine Feuerzeugflamme, und der, zumindest in die obere Halbkugel, rotationssymmetrisch abstrahlt, einen Schalldruck über 100 dB bringen kann und vorläufig bis 3000 Hz heruntergeht. Man wird es mit diesem Prinzip vielleicht sogar bis 800 Hz schaffen. Bild 4 zeigt links den Entwickler des Ionenhochtöners, Dr. Klein, einen bei der französischen Atomenergiebehörde in Saclay beschäftigten Physiker, und rechts Rainer J. Haas, den Geschäftsführer von Magnat und Transpulsar. Der Korona war Bestandteil einer im Mitten- und Tieftonkanal mit elektrodynamischen Magnat-Chassis ausgestatteten Dreiwegbox, die über eine elektronische Frequenzweiche von je drei Monoendstufen angesteuert wurde, die ebenfalls von Magnat entwickelt und wie der Korona zur Funkausstellung in Deutschland vorgestellt werden sollen. Den Korona werden wir wahrscheinlich in Heft 9/81, das zur Funkausstellung erscheint, testen können.

Im nachfolgenden Bildbericht bringen wir einige interessante Neuheiten und konkrete Beispiele für die in diesem Bericht erwähnten Trends. Br.

3 Endverstärker von Magnat



4 Dr. Klein (links), der Entwickler des Magnat-Ionenhochtöners, im Gespräch mit Rainer J. Haas, dem Geschäftsführer von Magnat und Transpulsar

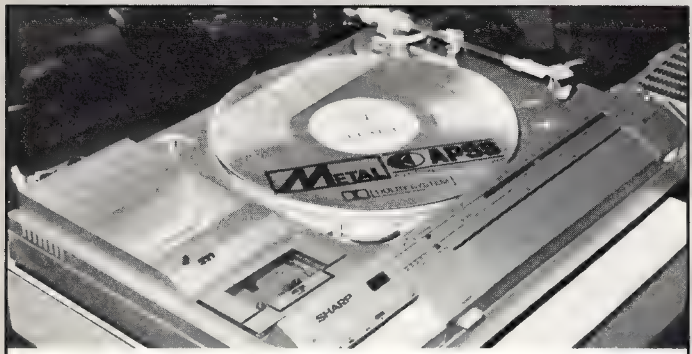




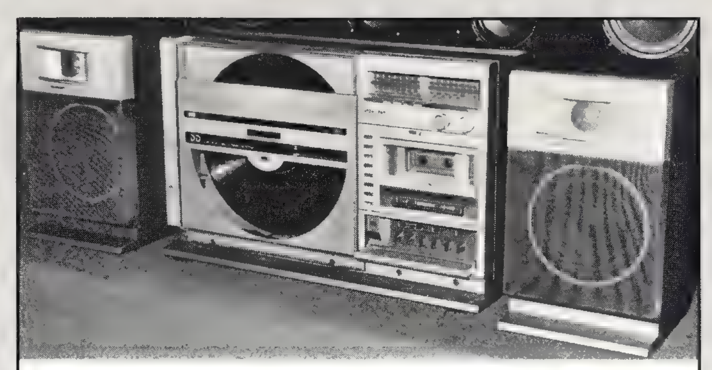
Gesamtprogramm der Lautsprecherfirma Allison Acoustics Inc., Natick/ Mass., USA



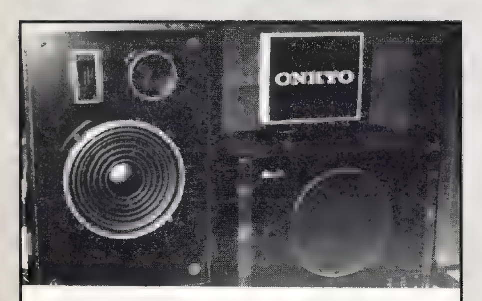
Technics-Minianlage: Verstärker SE-C 01, Spannungsversorgung SH-C 01, Vorverstärker SU-C 01, Empfänger ST-C 01, Cassettenrecorder M 02 und Mikrolautsprecher SBF-01. Diese kleinen Boxen sollen besonders gut für kleine Lautstärken geeignet sein.



Sharp: eine 2 × 32-W-Dreikomponentenanlage mit metallbandfähigem Dolby-Cassettenrecorder, Allbereichs-Tuner und Plattenspieler. Der Cassettenrecorder ist mit APSS (Auto Program Search System) ausgestattet. Eine stark vereinfachte Version mit 2 × 15 W ist ebenfalls im Programm.



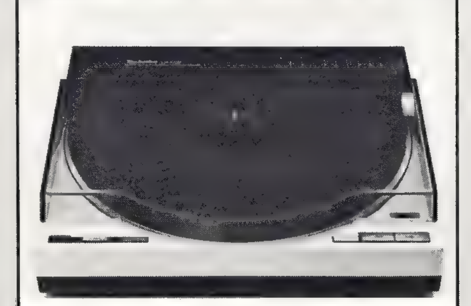
Sharp Optonica VZ-3000, eine vertikal stehende Anlage mit Tuner, Verstärker, Cassettenrecorder und einem vertikal laufenden Plattenspieler, dazu passend ein Paar Zweiweglautsprecher



Onkyo-Lautsprecheranlage F-5000. Subwoofer mit zwei Satellitenstandboxen; dieser Lautsprecher zeichnet sich aus durch flache Tiefton- und Mittentonmembranen sowie durch Hochtöner mit auf die Flächenmembran aufgedruckten Leiterbahnen. Rechts der aktive Subwoofer



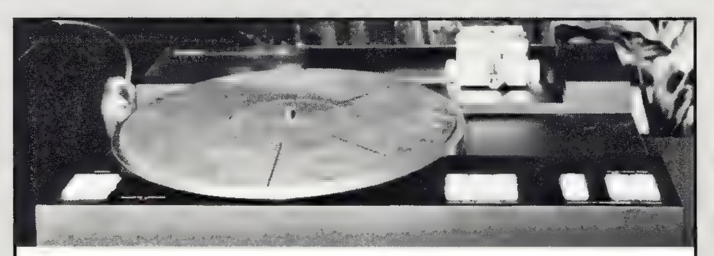
Technics-Vertikalplattenspieler SL-15 mit einer Vorwahlmöglichkeit von zehn Stücken in beliebiger Reihenfolge



SL-7, abgemagerte Version des SL-10 von Technics mit magnetischem Tonabnehmer EPC-P 202 C



Sansui AU-D 11. Der Verstärker wendet das Prinzip der Vorwärtskopplung an (bisher sonst nur bei Quad vertreten). Mit einer Vorwärtskopplung versucht man die Nachteile einer Rückkopplung zu vermeiden.



Yamaha: quarzgesteuerter Plattenspieler mit Direktantrieb und Tangentialtonarm PX-2 ohne Tonabnehmer

Diese Weltneuheit von Magnat bringt endlich die Dynamik, die Sie von einem perfekten Lautsprecher erwarten: Der All Ribbon 8. Erstmals alles in Flachdraht-Technik. Ergebnis: ca. 40% mehr Live.

Zuallererst haben wir für Sie neue Türen im Lautsprecherbau aufgestoßen, indem wir ein System entwickelten, das ohne Membrane funktioniert, masselos und daher vollkommen verzögerungsfrei.
Es ist das beste Lautsprecher-System überhaupt, heißt Corona-Plasma und ist so überragend, weil der Tonaufbau genauso schnell wie im Original erfolgt. Dieses Corona-Plasma kann man deshalb nicht mehr vom Original unterscheiden. Das ist mehr als HiFi-Total, nur leider noch sehr kostspielig.

Vom gleichen Entwicklungs-Team stammt deshalb die All-Ribbon 8, die die schnellste konventionelle Antriebstechnik besitzt, mit der die entscheidende Phase des Tonaufbaus in allen Bereichen ähnlich der Corona-Plasma drastisch verkürzt wird, im Baß-, im Mittel- und im Hochtonbereich.

Dazu wurden in Flachdrahttechnik High-Speed-Chassis konstruiert, deren Flachdraht-Schwingspulen ca. 40% höhere Beschleunigungen bringen als normale Runddrahtspulen. Das sind 40% mehr Dynamik oder 40% mehr Live (bessere Klangauflösung und bessere Räumlichkeit des Klangs).

Und bitte haben Sie Verständnis, wenn es unsere Lautsprecher nicht im verschnürten Paket gibt. Schließlich gibt es Karajan oder Leonhard Cohen auch nicht im Beiprogramm. Das wird Ihnen während eines Probehörens bei Ihrem Magnat-Händler sofort klar.

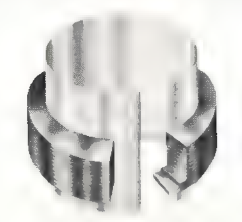
Klären Sie erstmal Ihr Hauptproblem (wie mit dem Kauf einer All-Ribbon 8) und wählen Sie dann die Elektronik-Bausteine aus.

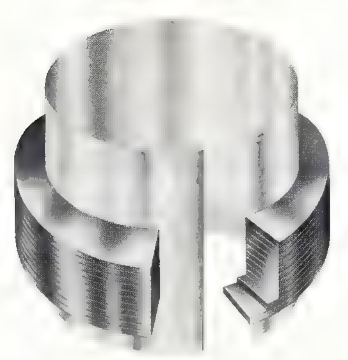
Sie werden mit überwältigendem Klang belohnt.

Hochtöner mit Aluflachdrahtspule



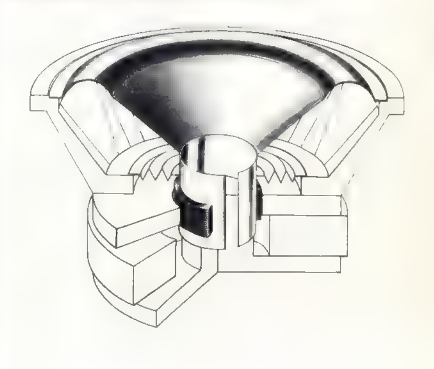
Mitteltöner mit High Speed Super Dom und Alu-Flachdraht





Baßlautsprecher mit hochkantgewickeltem Flachdraht







Specialists in HiFi-Loudspeakers

MAGNAT ELECTRONIK GMBH & CO KG Unterbuschweg, 5000 Köln 50
GROB ELECTRONIC, Bäumlisechserstrasse 6, CH-8907 Wettswil
BOYD & HAAS ELECTRONIK GMBH & CO KG Rupertusplatz 3, A-1170 Wien



Empfänger-Verstärker Technics SA-222 L, darüber die Cassettenrecorder M 270 X und M 240 X. In den Cassettenrecordern ist zusätzlich zum Dolby-B-System die dbx-Rauschunterdrückungseinheit eingebaut. Ob sich dbx in dieser Form gegenüber Dolby-B und High Com durchsetzen wird, ist fraglich.



Das gesamte Lautsprecherboxenprogramm von Audax, das teilweise auch in Bausatzform erhältlich ist. Es gibt offene und geschlossene Zwei- und Dreiwegboxen sowie eine „phasenstarre" Dreiwegeinheit (C 3-200)



Yamaha: Endverstärker B-6 in Pyramidenform und neuartiger X-Schaltungstechnik in der Spannungsversorgung. 2 × 100 W, Gewicht 9 kg



Cabasse-Lautsprecherprogramm mit aktiven und passiven Modellen. Die größte aktive Lautsprechereinheit, Albatros (ganz links), weist eine Gesamtverstärkerleistung von 700 W auf. Bei den Mitteltieftönern der drei größten Boxen handelt es sich um eine besondere Neukonstruktion mit luftgefüllter Hohlkammermembran.



Gesamtprogramm von Mercurial. Hierunter ist auch ein Satellitensystem enthalten mit separaten kleinen Mittenhochtonboxen und einem großen Baßwürfel. Mercurial ist die „HiFi"-Tochter von Audax.



Wharfedale: die drei Boxen aus der TSR-Serie. Daneben gibt es noch die B-Serie mit besonders hohem Wirkungsgrad ,und die Laser-Serie mit Hochtonflächenmembran.


60W × 60W●
Hochgeschwinde Schaltung●
Doppelter integraler Servo Schaltkreis●
Eingebauter MC Vorverstärker●
Unabhängige Mithörkontrolle & Aufzeichnung●
LED Leistungsmesser●
Digital-Synthesizer MW/UKW Tuner●
Quarzverriegelte Schaltung●
Senderspeicher●
Direkteingang●
Automatische Abtastung●
Manuelle Abtastung●
Digital-Ablesung●
3-motoriger Transport●
SPEKTROMETER●
ELECTROLOAD Kopf System●
Antipp Steuerung●
Integrierte Vormagnetisierungs- und Entzerrungsschalter●
Quarz PLL Design●
2 Phasen kernloser DC Motor●
Vollautomatisch●
Automatische Wiederholung und Ruckkehr●
Automatische Unterbrechung und erneutes Abspielen●
Gerader Rohrarm●
2 Weg Luftfederungs System●
25cm Konus Tieftonlautsprecher●
Konus/Kalotten Kombinations Hochtonlautsprecher●
3kHz Überschneidungsfrequenz●
Endlich! Ein Bausteine-System, das allermodernste Technologie plus hochentwickelte Formgestaltung bietet. Noch nie dagewesene Kennzeichen, Leistung und Design—natürlich von TEAC.
Soundscape ACE
TEAC®
Evolution des Aufnahmesystemes
harman deutschland GmbH: Hünderstaße 1, 7100 Heilbronn



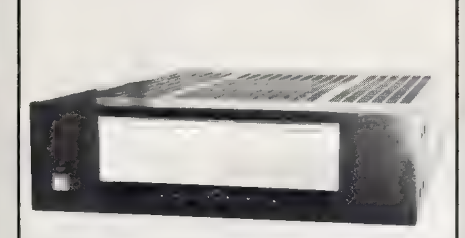
Der neue Sanyo-PCM-Processor plus 5 mit vergleichsweise günstigen Abmessungen. Dieser PCM-Recorder weist folgende Besonderheit auf: Für PCM-Aufnahmen ist er umschaltbar auf die amerikanische NTSC-Norm und die deutsche PAL-Norm. Bei Wiedergabe erfolgt die Umschaltung automatisch. Auch ist direktes digitales Kopieren möglich. Es handelt sich allerdings um einen Prototyp. Der Mikrocassettenrecorder Sanyo RD-XM 1, ausgestattet mit elektronisch gesteuertem Laufwerk, Dolby B und Dolby HX, wurde schon vor einem Jahr auf dem Festival du Son vorgestellt (→ HiFi-Stereophonie 5/80). Er wurde auch dieses Jahr wieder als Neuheit gehandelt.



Lautsprecherbox TS 90 der neugegründeten Straßburger Lautsprecherfirma Audiolop. Eine Lautsprecheranlage mit passivem Subwoofer und zwei Minisatellitenboxen befindet sich ebenfalls im Programm; neben dem Modell TS 90 (90 W Nennleistung) gibt es noch die kleinere Dreiwegbox TS 70 (70 W) und die Zweiwegbox TS 60 (60 W).



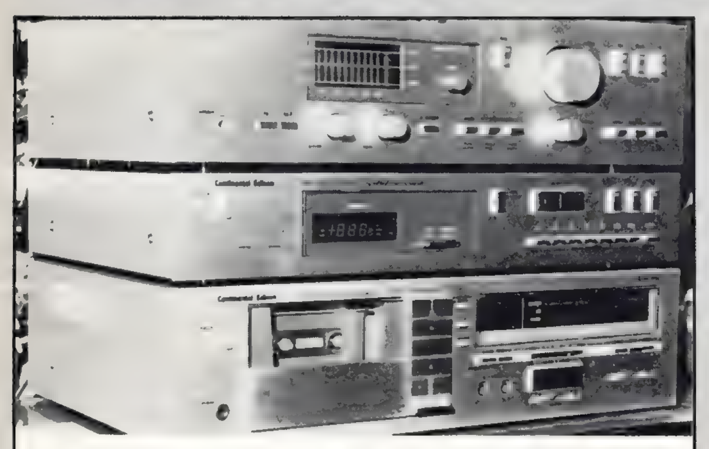
Ein neuer Plattenspieler von Thomson mit Tangentialtonarm und Frontbedienung zeichnet sich aus durch recht günstige äußere Abmessungen. Es handelt sich um das Modell TLT 531 T. Daneben gibt es unter der Typenbezeichnung TLT 44 noch einen weiteren Plattenspieler mit Tangentialtonarm.



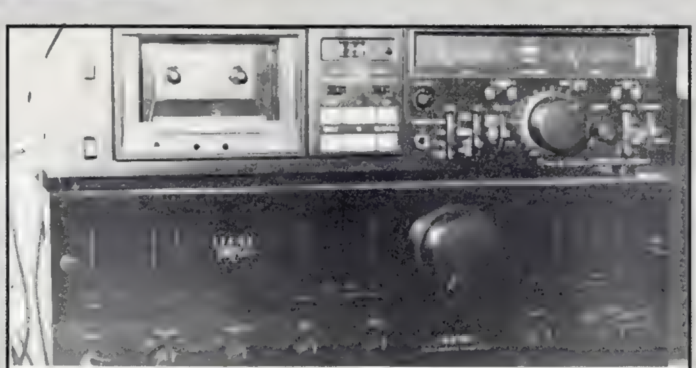
Der Sanyo-Class-A-Endverstärker DCP-X 200 mit 2 × 220 W Leistung wurde als Prototyp vorgestellt. Die endgültige Ausführung soll weniger tief sein.



Pioneer-PCM-Plattenspieler Modell 1516 mit digitaler Programmanzeige und Programmwahl. Die hier benutzte verspiegelte Platte wird optisch abgetastet und ähnelt in verschiedenen Punkten der Philips Compact Disk, hat aber einen größeren Durchmesser, ein größeres Loch und enthält vier getrennte Kanäle. Die Platte wird vertikal abgespielt.



Eine Komponentenanlage von Continental Edison mit dem Cassettenrecorder LE 9165, dem Synthesizertuner TU 9145 und dem Class-A-plus-Verstärker PA 9105, eine High-End-Anlage eines großen französischen Herstellers



Eine Toshiba-Aurex-Komponentenanlage, bestehend aus dem Cassettenrecorder PC-X 88 AD mit Hinterbandkontrolle, ausgestattet sowohl mit Adres- als auch mit Dolby-B-Rauschverminderung; darunter der Verstärker SB-66, der mit einer besonderen Schaltungsvariante, genannt Clean Drive, ausgestattet ist. Sie besteht darin, daß die von den Lautsprecherkabeln produzierten Verzerrungen neutralisiert werden. Hierzu ist ein drittes Verbindungskabel zwischen Verstärker und Lautsprecherbox erforderlich. Neu ist auch der Synthesizer-Tuner ST-55 mit sechs vorwählbaren Programmen und umschaltbarer Bandbreite.



Die neue Bang-&-Olufsen-Anlage aus der Serie 8000. Unten der Plattenspieler mit dem bekannten tangentialen Abtastarm, nun aber mit direkt angetriebenem Plattenteller, darüber ein Cassettenrecorder, der als Besonderheit beim Abspielen von Cassetten die Bandposition in Echtzeit messen kann und bei dem auch beliebige Bandpositionen in Minuten und Sekunden einprogrammierbar sind, die sodann automatisch aufgesucht werden. Die Anlage ist zusammen mit dem Receiver Beomaster 8000 fernsteuerbar.



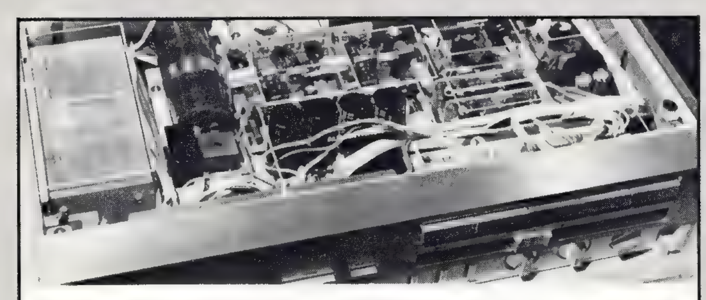
Ein kleiner Ausschnitt aus dem quantitativ überwältigenden neuen Kenwood-Programm. Neben diesen „normalen" Geräten propagiert Kenwood nach wie vor die imagebildenden High-End-Komponenten ohne ferromagnetische Materialien (→ Test in HiFi-Stereophonie 11/80)



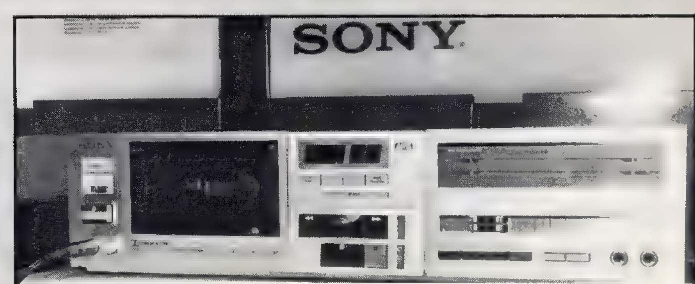
Der Lautsprecher APM-6 aus der Sony-Esprit-Serie, eine Baßreflexbox mit ovalem Querschnitt und zwei rechteckigen Membranen für Tiefton und Hochton.



Der neue Tangentialplattenspieler TSX 800 von Sony. Hier wurde erstmalig eine elektronische Balancekontrolle des Arms in der bekannten Biotracerart auf Tangentialarme angewandt. Die Auflagekraft kann elektronisch justiert werden. (zum Biotracer vgl. HiFi-Stereophonie 9/80).



Ein Sony-Verstärker TA-AX 8 mit 2 × 100 W mit dem neuen Schaltungsprinzip Audio Current Transfer, das die Übertragungseigenschaften des Verstärkers bei normaler Abhörlautstärke verbessern soll.



Sony-Cassettendeck TC-FX 6 C, das als eines der ersten zusätzlich zum Dolby-B-Rauschverminderungssystem auch das neue Dolby-C-System aufweist. Dolby-C ist ja die neue Konkurrenz für High Com und dbx. Weiterhin ist in dieses Gerät ein linearer digitaler Bandlängenindikator eingebaut. Auch das Cassettendeck TC-FX 5 C ist mit Dolby-C ausgestattet.



Programmierbarer Akai-Plattenspieler AP-L 95 mit Tangentialarm und quarzgesteuertem Direktantrieb. Es gibt außerdem eine vereinfachte, nicht programmierbare Ausführung.



Akai-Tonbandgerät Modell 77 für Vierspurwiedergabe und -aufnahme in beiden Bandlaufrichtungen, leider aber nur für die kleinen 18-cm-Spulen mit eingeschränkter Laufzeit. Das Band wird auf eine besondere Weise mit einem Servomotor omegaförmig geführt und angetrieben



PCM-Anlage von Alpine, die mit einer miniaturisierten Videocassette arbeitet. Das sehr schlicht gehaltene Cassettenlaufwerk DA-C 8000 verfügt über Videoein- und ausgänge, einen Monitorein- und ausgang für eine analoge Tonspur und einen HF-Fernsehausgang. Der relativ klein gehaltene PCM-Processor DA-P 8000 ergänzt die Anlage für Audioaufzeichnungen. Darunter steht der Verstärker DA-A 8000.



Der Ampliton-Lautsprecher ESL Pro 1, ein Zweiwegprototyp mit Reflexsystem im Baß und Elektrostaten im Hochtonbereich



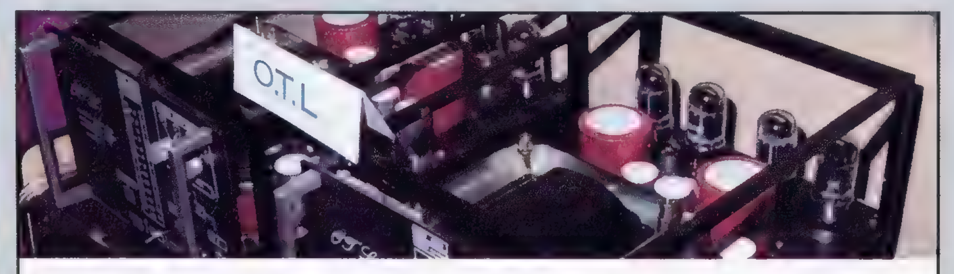
Die Lautsprecherboxen der amerikanischen Firma Microacoustics, zum Teil mit angewinkelten Hochtönern



Eine Vierwegbox der Phonophone in unkonventioneller Bauweise



Das Laufwerk Delphi der französischen Firma Oracle mit einem Tonarm und einem Tonabnehmer von Linn Asak, angeschlossen über ein kapazitätsarmes Kabel der Firma Peterson



Ausgangstransformatorlose Röhrenmonoendstufen von Ampliton. Es handelt sich um einen Prototyp. Die Firma stellt eine ganz Reihe von Röhrenverstärkern her (→ Titelbild HiFi-Stereophonie 11/80)

Alles über Video
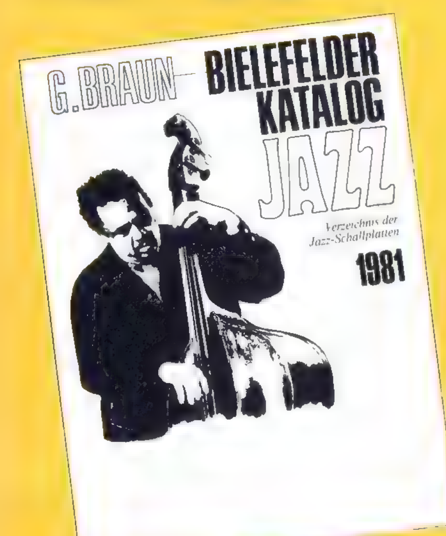


Neu

HiFi-Stereophonie Spezial Video 1/81 berichtet und informiert auf über 100 Seiten über Technik, Neuheiten und Umgang mit dem neuen Medium „Video"

DM 8,— + Porto

Für den Jazzfreund



Neu

Der ***G. Braun-Bielefelder Katalog Jazz 1981*** gibt einen nahezu vollständigen Überblick über das in Deutschland erhältliche Jazz-Repertoire.

Für viele tausend Jazzfreunde, Sammler von Jazz-Schallplatten, ist dieser Katalog schon seit langem ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

DM 13,60 + Porto

Erscheint jährlich im März

Bestellkarte

Ich bestelle

1 Probeabonnement HiFi-Stereophonie

Für nur DM 10,— + DM 2,40 Porto bekomme ich die 3 neuesten Ausgaben oder folgende 3 Ausgaben ____________



Dieses Angebot gilt nur in der Bundesrepublik Deutschland und West Berlin und pro Person nur einmal
Nicht für Wiederverkäufer

☐ Der Betrag wird gleichzeitig mit dieser Bestellung auf das Postscheckkonto 992-757 Karlsruhe überwiesen

☐ Der Betrag liegt als Scheck bei

Zutreffendes bitte ankreuzen

Bestellkarte

Ich/Wir bestelle/n

_______ Exemplar/e ***HiFi-Stereophonie Test '80/81*** DM 22,—
_______ Exemplar/e ***High-Fidelity Jahrbuch 10,*** DM 23,—
_______ Exemplar/e ***HiFi-Stereophonie Spezial Video 1/81,*** DM 8,—
_______ Exemplar/e ***HiFi-Stereophonie Spezial Mobil 1/81,*** DM 8,—
_______ Exemplar/e ***HiFi-Stereophonie Schallplattenkritik '81,*** DM 24,—
_______ Exemplar/e ***G. Braun-Bielefelder Katalog Klassik 1/81,*** DM 13,80
_______ Exemplar/e ***G. Braun-Bielefelder Katalog Jazz 1981,*** DM 13,60
_______ Exemplar/e ***Schreiber, Schallplatten Klassik/Auslese,*** DM 19,80
_______ Exemplar/e ***DHFI-Ratgeber 1—4,*** DM 10,—
_______ Exemplar/e ***Musik und Gesellschaft*** Nr. _____
Einzelheft DM 4,60, Doppelheft DM 7,60

Jeweils zuzüglich Porto

Bestellkarte

Ich/Wir bestellen

_______ Exemplar/e DHFI-Platte 1, ***Einführung in die HiFi-Stereophonie,*** DM 25,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 2, ***Hörtest- und Meßplatte,*** DM 25,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 3, ***Lautsprechertestplatte,*** DM 25,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 4, ***Orchesterinstrumente heute und zur Barockzeit,*** DM 25,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 5, ***Was ist eine gute Stereo-Aufnahme?,*** DM 25,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 6, ***Digitalaufnahmen,*** DM 30,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 7, ***Direktschnitt 1, Testgeräusche, Barockmusik,*** DM 35,—
_______ Exemplar/e DHFI-Platte 8, ***Direktschnitt 2, Jazz,*** DM 35,—
_______ Exemplar/e DHFI-***Testcassette,*** DM 68,—

Jeweils zuzüglich Porto

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Datum/Unterschrift

Rückantwort

50 Pf

Verlag G. Braun
HiFi-Stereophonie
Werbeabteilung
Postfach 1709

7500 Karlsruhe 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Datum/Unterschrift

Rückantwort

50 Pf

Verlag G. Braun
HiFi-Stereophonie
Werbeabteilung
Postfach 1709

7500 Karlsruhe 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Datum/Unterschrift

Rückantwort

50 Pf

Verlag G. Braun
HiFi-Stereophonie
Werbeabteilung
Postfach 1709

7500 Karlsruhe 1

Für den Klassikliebhaber



Neu

Bielefelder Katalog Klassik 1/81

Mit 14.818 aufgenommenen Schallplatten ist dieser Katalog das vollständigste Nachschlagewerk seiner Art.

Der Leser findet sofort die Bestellnummer der von ihm gewünschten Schallplatte sowie MusiCassette

Die problemlose Handhabung dieses Kataloges schätzen seit vielen Jahren zigtausende Musikfreunde.

Holen Sie sich dieses einzigartige Nachschlagewerk — einzigartig in Übersichtlichkeit und Aktualität.

DM 13,80 + Porto

In Vorbereitung

HiFi Stereophonie Test '81/82
Musik – Musikwiedergabe

Erscheint jährlich im Juni

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe
Mobil Spezial

Erscheint im Mai 1981

Bitte fordern Sie unseren Gesamtprospekt an

VERLAG G. BRAUN
POSTFACH 1709
7500 KARLSRUHE 1





Ordentliche Mitgliederversammlung

Am 20. 2. 1981 fand im Bayerischen Hof, München, die diesjährige ordentliche Mitgliederversammlung des Deutschen High-Fidelity Instituts e.V. (DHFI) statt.
Nach dem Tätigkeitsbericht und dem Bericht der Kassenprüfer wurden Vorstand und Geschäftsführer einstimmig entlastet. Breiten Raum nahm die Diskussion über das Ausstellungskonzept für die achtziger Jahre ein. Nach einer ganzen Serie von Gesprächen zwischen dem Vorstand des DHFI und den Vorständen von GfU und ZVEI, Fachverband 14, Vertretern der Einzelhandels- und Großhandelsverbände und des Deutschen Video-Instituts e.V. (DVI) war eine gemeinsame Messekonzeption entwickelt worden, die mit folgendem Wortlaut veröffentlicht wurde:

„Auf eine gemeinsame Ausstellungskonzeption für die achtziger Jahre haben sich die Branchenpartner der Unterhaltungs- und Informationselektronik in der Bundesrepublik Deutschland geeinigt. Sie wollen sich auf zwei Ausstellungen konzentrieren, die in jährlichem Wechsel in Berlin und Düsseldorf stattfinden. Als zentrale Schau für alle Gerätesparten und die mit ihnen zusammenhängenden Aspekte wurde unter Beibehaltung ihres traditionellen Namens die Internationale Funkausstellung Berlin bestimmt. Die bisherige internationale HiFi-Ausstellung mit Festival in Düsseldorf wird — geöffnet auch für Video und die anderen Produktgruppen der Unterhaltungselektronik — am gleichen Austragungsort weitergeführt.
Aufgrund dieser Konzeption findet vom 4. bis 13. September 1981 die „Internationale Funkausstellung Berlin" statt, ihr folgt vom 20. bis 26. August 1982 die Düsseldorfer Veranstaltung, über deren neuen Titel der zuständige Ausstellerbeirat in Kürze entscheiden wird. Dieser Ausstellerbeirat, dem bislang die Vorstandsmitglieder des Deutschen High-Fidelity Instituts angehörten, wird um je einen Vertreter der folgenden Institutionen erweitert:
Fachverband Unterhaltungselektronik im ZVEI,
Verband deutscher Rundfunk- und Fernseh-Fachgroßhändler e.V. (VDRG),
Deutscher Radio- und Fernseh-Fachverband e.V. in der Hauptgemeinschaft des deutschen Einzelhandels (DRFFV),
Deutsches Video-Institut e.V. (DVI).
Die Ausweitung der HiFi-Veranstaltungen durch den Video-Bereich ergab sich aus der technologischen Entwicklung von Ton und Bild, die eine Zusammenfassung beider Medien erfordert. Beide Veranstaltungen bleiben für Publikumsbesuch geöffnet, durch geeignete Maßnahmen wird den Erfordernissen der Fachbesucher aber in Zukunft noch mehr Rechnung getragen."

Nach Detailerörterung dieser Konzeption fand diese bei sieben Enthaltungen ohne Gegenstimmen eine überzeugende Mehrheit in der Mitgliederversammlung.

Grundig engagiert sich in Mexiko

Der mexikanische Hersteller von Unterhaltungselektronik, die Grupo K 2, Mexico-City, und die Grundig AG, Fürth, haben ein Lizenzabkommen geschlossen. Der Kooperationsvertrag beinhaltet den Transfer von Grundig-Technologie, Fertigungs-Know-how und die Lieferung von Werkzeugen zur Produktion von Farb- und Schwarzweiß-Fernsehgeräten sowie HiFi-Anlagen. Aus diesem Anlaß informiert sich der Präsident der Grupo K 2, Abel Vazquez R., über die modernen Produktionsstätten und den neuesten Stand der Entwicklung bei dem deutschen Hersteller und Vertragspartner.
Ziel der Kooperation Grundig — K 2 ist es, qualitativ hochwertige Geräte für den mexikanischen Markt und später auch für Latein- und Nordamerika zu fertigen und zu vertreiben. Abgesehen von unterschiedlicher Fernsehnorm und anderer Spannung erfordert die Produktion in Mexiko Sonderentwicklungen.
Mit der Einrichtung der modernen Fabrik ist in Mexiko bereits begonnen worden. Die ersten Geräte werden Ende 1981 vom Band laufen. Die Kapazität ist auf 50 000 Color- und 100 000 Schwarzweißgeräte sowie 50 000 HiFi-Einheiten ausgelegt. Die Produkte werden zum größten Teil mit dem Markenzeichen „Grundig" verkauft; darüber hinaus wird das gut eingeführte Markenzeichen der Firma K 2 beibehalten.

ITT investiert in neues Kundendienst- und Schulungszentrum

Zwei zentrale Zukunftsaufgaben bestimmen das architektonische Konzept des dreigeschossigen Neubaus mit über 6000 qm Nutzfläche:
- Die internationale Rolle, die der SEL Unternehmensgruppe Audio Video Elektronik von der International Telephone and Telegraph Corporation (ITT) im Bereich der Unterhaltungselektronik zugewiesen wurde, erforderte eine weltweite Ersatzteilversorgung nach modernsten Gesichtspunkten.
- Die zügige Einführung neuer Technologien — vor allem im Bereich der Digitaltechnik — schafft künftig einen großen Bedarf an Aus- und Fortbildung in technisch entsprechend ausgestatteten Schulungsräumen.

Das expandierende Geschäft — bis Ende 1981 wird bei ITT die Farbfernsehgeräte-Fertigung auf eine Kapazität von mehr als eine Million Fertiggeräte ausgebaut — stellt entsprechend steigende Anforderungen an den Kundendienst. Sie ergeben sich vor allem aus der Tatsache, daß die Kundendienstleistungen

GUT.

test-Qualitätsurteil.

GUT. GUT.

Klangeindruck. Technische Prüfung.

Sagt Stiftung Warentest* über die HiFi Box Canton GLE 50. Womit wir dankend das 19. positive Testergebnis** für Canton GLE-Lautsprecher quittieren.



* Februar 81. Im Test 23 Boxen. Testurteil: 4 gut, 14 zufriedenstellend, 5 mangelhaft.

** Außer test: HiFi Stereophonie, Stereo, Stereoplay, FonoForum, KlangBild, Audio, FAZ, Which?, Audio Visione, Vox u. a. Sonderdrucke schicken wir Ihnen gern.

Canton
Elektronik GmbH + Co
Postfach 1240
D-6390 Usingen im Taunus

Österreich:
Nivoton Handelsges. mbH
Testarellogasse 24/2/13
A-1130 Wien

Schweiz:
Audio-Electronic AG
Postfach
CH-8045 Zürich

CANTON



zu mehr als 50 Prozent in direktem Zusammenhang mit Exportaktivitäten stehen. Dazu gehört auch die Entwicklung logistischer Systeme, die unter Einsatz von ITT-Mikrocomputern den Aufbau von Serviceorganisationen — vor allem in den Ländern der dritten Welt — ermöglichen. Diese Art der Unterstützung der Abnehmerländer wird für Exporterfolge im internationalen Wettbewerb immer wichtiger und weist dem Kundendienst neue Aufgaben zu.

Know-how-Transfer nach Indien von Studer Revox

Im Rahmen eines zwischen der indischen Firma Meltron und der Firma Studer International AG Regensdorf abgeschlossenen Vertrages ging in der Schweiz eine erste Bestellung von 300 professionellen Tonbandgeräten ein, die im Laufe dieses Jahres zur Auslieferung gelangen. Der Vertrag, der nach rund zweijährigen Verhandlungen zustande kam, umfaßt ein Auftragsvolumen von etwa 5 Millionen Schweizer Franken und ist als „Know-how Transfer Agreement" bezeichnet.

Studer International AG als Vertrieb der Firma Willi Studer Regensdorf wird innerhalb von fünf Jahren 565 Konsolen, 515 nur für Wiedergabe ausgerüstete und 312 tragbare Tonbandgeräte nach Indien liefern. Die vornehmlich für den Bedarf des nationalen Rundfunks „All India Radio" bestimmten Geräte werden in einer ersten Phase als fertig geprüfte Geräte geliefert. Da gemäß indischem Gesetz der Import fertiger Geräte nur beschränkt zugelassen ist, werden in einer zweiten und dritten Phase in Indien einzelne Bestandteile selbst gefertigt und die in Einzelteilen gelieferten Geräte von speziell ausgebildeten Technikern einsatzbereit zusammengebaut. Sowohl in Indien als auch in Regensdorf werden zu diesem Zweck indische Techniker mit der Technologie der Geräte vertraut gemacht.



Hans Joachim Graf 50 Jahre

Seine Wiege stand in Köln — als Sohn eines Rundfunkhändlers wurde er sozusagen in die Branche hineingeboren. Am 27. April 1981 feierte Hans Joachim Graf, Vorstandsmitglied des DHFI und als Abteilungsdirektor im Gesamtvertrieb der Grundig AG für den Bereich Unterhaltungselektronik verantwortlich, seinen 50. Geburtstag.

Neun Jahre war H. J. Graf im Rundfunkeinzel- und Großhandel tätig, ehe er vor 24 Jahren zu Grundig kam. Und seit 15 Jahren vertritt er seine Firma im DHFI und gehört seit 1976 dessen Vorstand an.

Seine umfassenden Kenntnisse auf dem Gesamtmarkt der Unterhaltungselektronik machen ihn zum idealen Mittler zwischen den manchmal unterschiedlichen Interessen der einzelnen Gruppen und Verbände, ganz besonders auch im schwierigen Bereich der gemeinsamen Messepolitik.

So sind die Aktivitäten des DHFI im Rahmen der Internationalen Funkausstellung in Berlin nicht zuletzt auch auf seine Initiativen zurückzuführen.

H. J. Graf ist nicht immer ein bequemer Gesprächspartner: Er versteht es, seinen Standpunkt sehr deutlich zu machen und temperamentvoll zu vertreten. Seine Partner schätzen an ihm, daß er auch dann loyal und vorbehaltlos mitarbeitet, wenn ein Mehrheitsbeschluß mit seinen Ansichten nicht übereinstimmt.

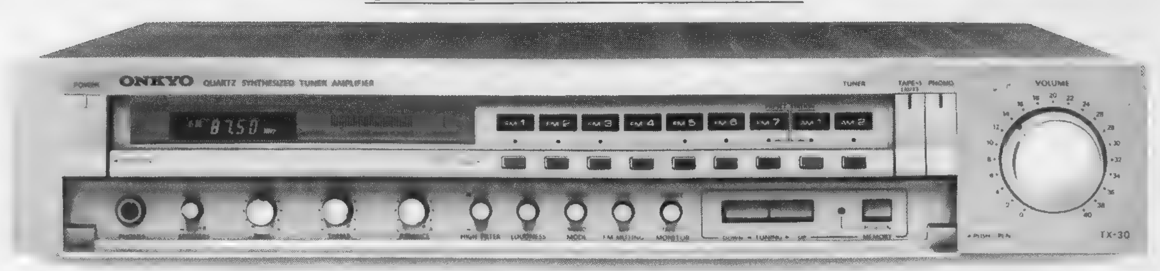
Vorstand, Mitglieder und Geschäftsführung des DHFI danken H. J. Graf für seinen Einsatz und für seine Unterstützung und verbinden mit den besten Wünschen vor allem für Gesundheit und Erfolg die Hoffnung auf eine noch lange gute und freundschaftliche Zusammenarbeit.

ZVEI-Ehrenmitgliedschaft für Prof. Dr. Fritz Sennheiser

Prof. Dr. Fritz Sennheiser, Inhaber der Sennheiser electronic in Wedemark-Wennebostel, wurde vom Vorstand des Zentralverbandes der Elektrotechnischen Industrie (ZVEI) für seine Verdienste um den Verband und die deutsche Elektroindustrie mit der Ehrenmitgliedschaft des ZVEI ausgezeichnet.

Prof. Sennheiser war seit 1964 Mitglied des ZVEI-Vorstandes. Von 1970 bis Juni 1980 gehörte er dem Präsidium des Verbandes an. Außerdem war er 14 Jahre lang Vorsitzender des ZVEI-Fachverbandes Audio- und Videotechnik, dessen Ehrenvorsitzender er 1976 wurde. Das besondere Engagement von Prof. Sennheiser gilt der Forschung und Entwicklung. In diesem Bereich ist er noch heute ehrenamtlich für den Verband tätig. Seit zehn Jahren ist er Mitglied des Präsidial-Arbeitskreises Forschung und Entwicklung, und seit der Gründung im Jahr 1971 ist er Vorsitzender der Forschungsgemeinschaft Elektrotechnik (FE). Die Interessen der Elektroindustrie vertrat er in den letzten zehn Jahren auch als Delegierter des ZVEI in der Mitgliederversammlung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI).

ONKYO. Die HiFi-Creativen.



ONKYO TX-30: Zentrale Steuereinheit, Synthesizer-Tuner mit 7 programmierbaren UKW- und 2 programmierbaren MW-Stationstasten, UKW-Empfindlichkeit 0,7 µV. Verstärkerteil mit ONKYO Super-Servo-Schaltkreis, 2 x 70 Watt Sinus/DIN.

Vierer mit Test-Sieger

MIDI 30



H&P Herrwerth & Partner

MIDI-30 – das ist Ihre HiFi-Anlage mit Zukunft. Denn ONKYO hat hier seine Test-Sieger*) – die Boxen der Serie SC-400 (vgl. AUDIO 10/80) – mit dem Verstärker kombiniert, der die Qualitäten dieser Box erst so richtig zum Klingen bringt: Mit dem Super-Servo-Gleichstrom-Verstärker im neuen ONKYO Receiver TX-30! Schließlich sind wir Ihren Ohren ein bißchen mehr schuldig, als »nur« HiFi. Nämlich ein transparentes, dreidimensionales Klangbild, wie es die ONKYO Super-Servo-Technik zeichnet.
Daß dieser von ONKYO erfundene Super-Servo-Schaltkreis außerdem Endstufe und Lautsprecher vor möglichen Beschädigungen durch »Extrem Niedrige Frequenzen« (ENF) unter 2 Hertz schützt, können Sie zwar nicht hören. Aber – es beruhigt ungemein, es zu wissen.

ONKYO MIDI-30 – die komplette Anlage:

ONKYO TX-30 – der Receiver. **ONKYO CP 1130 F –** Direktgetriebener Automatik-Plattenspieler mit Suchlauf, fernsteuerbar, Gleichlaufschwankung 0,025 %. **ONKYO TA-2050 –** Bestseller der ONKYO-Cassetten-Decks, 2-Motoren-Laufwerk, für alle Bandsorten (incl. Reineisen-Bänder), Frequenzbereich: 20–19.000 Hz, fernsteuerbar. **ONKYO RC-5 T –** Fernbedienung für ONKYO CP 1130 F und ONKYO TA-2050. **ONKYO SC-400 –** Akustisch bedämpfte 3-Weg-Box, Belastbarkeit 60/100 Watt.
***) »Die beste Box ihrer Klasse« – Test-Sieger im Boxen-Vergleichstest AUDIO 10/80!**

Wir könnten Ihnen noch viel mehr über die hörbaren Auswirkungen der technischen Neuheiten in Ihrer neuen MIDI-30-Anlage erzählen – aber Sie haben recht: Das kann man bloß hören. Zu Hause oder vorher beim Hörvergleich beim ONKYO-Fachhändler. Machen Sie doch die Hörprobe.

COUPON

Ich möchte ONKYO MIDI-30, den Vierer mit Test-Sieger probehören. Bitte schicken Sie mir die Adresse meines ONKYO-Fachhändlers. Und den ONKYO-Gesamtkatalog.
(Ausschneiden, auf Postkarte kleben, Briefmarke, Absender und – ab an ONKYO!)

HS 5

ONKYO®

Artistry in Sound

Auf gut deutsch: HiFi in Reinkultur!

ONKYO GmbH Electronics – Industriestraße 18 – 8034 Germering

...es ist soweit!

. . . für alle Musikfreunde, die schon lange
den Wunsch haben sich eine HI FI-Anlage zu kaufen,
sich aber aus den verschiedensten Gründen noch nicht sicher
genug fühlten den entscheidenden Schritt zu wagen.
Sei es, daß die Akustik in den Studios in keiner Weise mit der Akustik
des eigenen Wohnraumes übereinstimmte,
geschweige denn die Wohnraum-Atmosphäre!
Oder die überwältigende Technik, von der man in einem Studio
förmlich erdrückt wird. Vielleicht ist es auch die Unruhe,
die in einem Geschäft oder Studio ja unvermeidlich ist.

Wie soll man sich dabei auf die Musik konzentrieren können?
Und das ist doch die Voraussetzung für die Beurteilung einer MUSIKANLAGE,
denn schließlich will man ja nicht jedes Jahr eine neue Anlage kaufen,
wenn man merkt, daß die Entscheidung falsch war.
Vielleicht haben Sie aber auch schon einige falsche Entscheidungen
hinter sich? . . . für alle diese Musikfreunde gibt es jetzt das

KORBNER HIFI-HAUS

Wir haben ganz einfach das Gleiche getan, was Sie auch tun würden.
Wir haben in einem großen Haus die verschiedenen Räume
(vom sehr kleinen bis zum sehr großen) jeweils unter verschiedenen
Qualitäts- und Preisgesichtspunkten mit der optimalen
Musikanlage versehen.
Die Wohnräume sind „ganz normal" eingerichtet mit modernen
und alten Möbeln, Vorhängen, Teppichen, Polstermöbeln, Bildern, usw.
Hier können Sie nun in aller Ruhe und ungestört,
ganz gleich mit welcher Musik (am besten mit Ihren eigenen Platten),
Ihre Musikanlage „erleben". Wir zeigen Ihnen, wie man solche Anlagen
in Ihrem Raum unterbringt, ohne daß die Technik im Vordergrund steht.

Dafür müssen Sie aber auch etwas tun!
Sie müssen mit uns einen Termin vereinbaren und etwas Zeit mitbringen.
Bitte haben Sie auch etwas Geduld, wenn Sie auf einen Termin
vielleicht ein paar Tage länger warten müssen, denn ein solches HI FI-Haus
gibt es unseres Wissens weit und breit nur bei uns.

hi fi studio an der oper

5 Köln 1 * Ladenstadt * Telefon 21 18 18

Verschiedenes

PHONO-INTERESSENVERBAND E. V. HAMBURG. **Tel.: 040/276806 u. 441842520 u. 387810.**

Wir können ein modernes 16-Spur-Studio (alles professionelle Geräte), einschl. Toning., für DM 80,—/h am 11. 4.—26. 4. / 9. 5.—24. 5. / 28. 5.—28. 6. 81 vermieten. (normaler Stundenpreis DM 150,— bis DM 160,—.) Zuschriften unter Nr. HI 200 an HS

QUADRO-AKTION informiert: Über 2000 vergriffene Quadro-Titel beweisen die Nachfrage. Je mehr Aktivität der Fans, desto eher gibt es wieder Quadro-Produktionen. Quadro-Anhänger und Interessenten — macht deshalb mit beim Quadro-Club, schreibt an **Dietrich Räsch,** Paul-Sorge-Str. 157, 2000 Hamburg 61, **Tel. 040/5522671**

Verkauf

Sony-Spitzenanlage: SS—G5 (Die Echte); Mini-Komp. TA—P7X u. ST—P7X (Quartz-Digit.-Synth.); neu DM 3700,—, VB DM 2500,—, evtl. einzeln oder Tausch. Ideale Kombination. **Tel. 0202/502198**

Verk. Infinity RS 4,5 neueste Ausf., VB DM 7500,—; 2×SAE 2500, Stck. DM 2800,—; SAE 2100 L, DM 2000,—; neuwertig, alles keine Grauimporte. **Tel. 06422/2982**

Hallo, HiFi-Sammler: Guterhaltene Revox G 36 gegen Gebot abzugeben! — **Ernst-B. Ahlhorn, 24 Lübeck, Tel. 0451/503316**

Kenwood-Mono-Blöcke L—07 M II, neu, mit dtsch. Garantie, DM 1300,—/Stck. **Tel. 05731/93929,** ab 19.30 Uhr. **R. Krönke,** 4970 Bad Oeynhausen 11

Verkaufe HiFi-Stereophonie 68—79 für DM 650,—; Fono Forum 69—77 DM 400,—. Beide nur kpl., sehr gut erhalten. Zuschriften unter Nr. HI 199 an HS

Braun T 1000 CD mit Netzteil und kompl. Peilsatz , wie neu. DM 1600,—. **H. Nielsen,** Höjleddet 41, DK-2840 Holte

Einige Paare Backes & Müller BM 6 Lautsprecher (Vorführgeräte) preisgünstig zu verkaufen. Normale Garantie. **Acoustas Audio bv** — Swinsedreef 11 — NL-3235 Rokkanje — **Tel. 00311884/1814-2065**

Dual 701 mit Shure V—15/III incl. Konsole und Haube kpl. DM 300,— (VB) Touring 70 Lux.H an Liebh. **Tel. 0931/870731 (nur So.)**

TEAC-Master Tape 7300 RX neuwertig DM 3750,—, TEAC-4-Chanel A3440 S neuwertig DM 2295,—, SONY-Master Tape TC 880-2 neuwertig DM 3390,—, Pioneer PL L 1000 m. System DM 890,—, 2 Sansui SPX 8900 kpl. DM 1390,—, JBL System L 212 kpl. DM 3490,—, SANSUI HALLGERÄT RA 500 DM 275,—, 2 ALTEC Modell 19 kpl. DM 3490,—, 1 MARANTZ Tuner Mod. 150 DM 870,—. **Telefon: 06372/1686 ab 18 Uhr**

Halbspurmaschine TEAC A-7300-2T, einwandfrei in Funktion u. Aussehen, nur wenig gelaufen, à DM 1800,—, zu verkaufen. **Tel. 07821/41127 (13—15 Uhr)**

Zu verkaufen:
Cassettendeck CT-F-650/Pioneer, Receiver 9241 Digital/Saba, Plattenspieler 1229/Dual, Boxen V1 80-120/Pilot, alle Geräte 1 Jahr alt, anthrazit, umständehalber zu verkaufen. **Peter Schönhardt,** Finkenstr. 11, 7507 Pfinztal 1, **Tel. 0721/468112**

Verkauf

Röhrenvollverstärker Pioneer SM 83, DM 500,—, und Quad Endstufe 303, DM 500,—, verk. **Tel. 04307/5674**

Arcus TL 200, 6 Mon. alt, DM 2400,— + Transport. Neupreis DM 3600,—. **G. Klapproth,** Sonnenallee 99,, 100 Berlin 44, **Tel. 030/6812226**

Accuphase E-303, 2 Jahre Deutschland-Garantie, VB DM 1980,—, **Tel. 0221/40 80 26**

Kaufgesuche

Tonbandgerät Braun TG 1020 gesucht! **Michael Schröder,** Wilhelm-Bode-Str. 10, 3300 Braunschweig, **Tel. 0531/332015**

Quad-ELS, günstig zu kaufen gesucht. **Tel. 05223/12557**

Suche dringend deutschsprachige Bedienungsanleitung für Kenwood KA-907. Auch Kopie möglich. **F. Heithausen,** Rindernerstr. 30, 4190 Kleve, **Tel. 02821/3693**

Anzeigenschlußtermine:

Heft 7/81: 20. 5. 81

Heft 8/81: 22. 6. 81

Wir bitten, diese Termine unbedingt einzuhalten.

Werbung



SCHALLPLATTEN SPEZIAL-VERSAND

Country, Rock, Jazz, Blues, Raritäten, Klassik, Importe, AUDIOPHILE PLATTEN

— Listen kostenlos —

MAIL DISC, Postfach 562-H
2190 Cuxhaven 1

HiFi-Stereo Versand bietet an:
Neue, originalverpackte HiFi-Geräte internationaler Hersteller mit bis zu 5 Jahren Vollgarantie. Wir möchten Ihnen zeigen, wie preiswert heute selbst Spitzenfabrikate sein können. Preisliste gegen DM 1,—
Toni Thissen, Dreiborner Str. 53a, 5372 Schleiden Gemünd, **Tel.: 02444/2562.**

Sie hören nur Gutes von uns
Backes & Müller
In Hannover
Tel. (05 11) 63 49 55

Direktschnitt-, Digital- und Master-Schallplatten, 200 Titel.
Liste gegen DM 1,—
HiFi-Stelmaszyk, 7146 Tamm



Lautsprecherkabel
optimale Leitfähigkeit, hochflexibel, 1,5 mm^2, Aufbau 196 × 0,10 mm, 2,5 mm^2 Aufbau 322 × 0,10 mm und 4 mm^2 Lieferung nur an Händler
Manfred Oehlbach
EPICURE-Werksvertretung, Hinterstr. 6, 7521 Dettenheim, **Telefon (07255) 5995.** Preisliste anfordern! Wir liefern die verbesserte Ausführung!

Historische Schallplatten



Oper — Operette — Klavier — Violine — Tanz — Unterhaltung Konzert — Jazz — Politik
Import und Versand seit 1956
Listen gegen DM 1,50 Rückporto

CONSITON,
Koblenzer Str. 146, 5900 Siegen 1

Stellenangebote

Wir sind ein international tätiges Handelshaus mit Alleinvertrieb einer weltbekannten Lautsprechermarke für die gesamte Bundesrepublik.

Zum frühestmöglichen Termin suchen wir den

Technischen Berater HiFi-Lautsprecher

zur anwendungstechnischen Beratung und zum Verkauf.

Einem engagierten Fachmann auf diesem Gebiet mit guten englischen Sprachkenntnissen bieten wir eine ausbaufähige Position mit interessantem Einkommen und zusätzlichen Sozialleistungen.

Bitte senden Sie Ihre Bewerbung an unsere Personalabteilung.

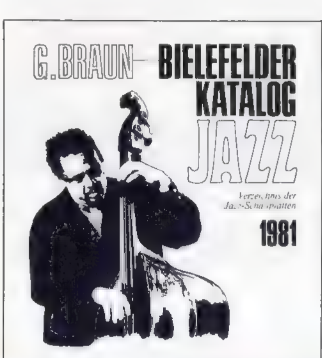


Schlachte 39/40,
Postfach 10 33 29,
2800 Bremen 1

Mehr Partnerschaft – mehr Sicherheit.

Herr Detlef Masche, Berlin

„Ich meine, daß ich als erwachsener Fußgänger den Kindern im Straßenverkehr stets sicherheitsbewußtes Verhalten zeigen soll. Wenn beispielsweise Ampeln an Überwegen rotes Licht zeigen, bleibe ich auf jeden Fall stehen. Kinder sind nachahmungsfreudig, gerade deshalb sollte ich mich richtig verhalten und ihnen so ein gutes Beispiel geben."



Jetzt bestellen!

DM 13,60

Verlag G. Braun
Postfach 1709   7500 Karlsruhe 1





Deutscher Verkehrssicherheitsrat

Anzeigenauftrag

Verlag G. Braun
Anzeigenabteilung
HiFi-STEREOPHONIE
Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1

Folgender Text soll ______ mal unter der

Rubrik ______________________
ab der nächsterreichbaren Ausgabe in HiFi-STEREOPHONIE erscheinen

☐ Privat-Anzeige
Grundpreis, 57 mm, 1spaltig 2,50
☐ Gewerbl. Anzeige
Grundpreis, 57 mm, 1spaltig, DM 4,—
2spaltig 120 mm, DM 8,—, 3spaltig 185 mm, DM 12,—

Bitte veröffentlichen Sie die Anzeige mit
☐ meiner kompl. Anschrift, mit/ohne Tel.
☐ nur mit Tel.-Nr.
☐ unter Chiffre, Chiffre-Gebühr DM 6,—

Anzeigenpreise verstehen sich pro mm Anzeigenhöhe zuzügl. MwSt.

Name/Firma: ______________________

Vorname: ______________________

Straße/Nr. ______________________

PLZ/Ort: ______________________

Datum/Unterschrift: ______________________

Bitte für jeden Buchstaben, Wortzwischenraum und jedes Satzzeichen ein Kästchen vorsehen! Eine Textzeile von Ihnen ergibt 1 gedruckte Zeile, 1spaltig!



Jetzt bestellen!

DM 25,–
Erscheint Anfang Juni

Verlag G. Braun
Postfach 1709
7500 Karlsruhe 1



High Fidelity-Fachhändler

Bamberg

1. HiFi-Stereo-Studio Bambergs
Elektro Bär
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Lange Straße 13, Telefon 25112

Berlin

KING MUSIC
EIN KÖNIGREICH FÜR HIFIFANS.
Wilmersdorfer Straße 82/83 · 1000 Berlin 12
Telefon 323 20 56 · Am Adenauerplatz



Wer wirbt
wird nicht vergessen

SIGMA
Kurfürstendamm 200
1000 Berlin 15
Telefon (030) 8 81 60 30

3 HiFi-Studios
mit günstigen Angeboten


B 41 (Steglitz) Rheinstraße 41
und Schöneberger Straße 16
☎ 85 10 11



Tempelhofer Damm 131	Spandau Breite Straße 36	Kurt-Schumacher-Platz
☎ 751 30 04	☎ 333 22 55	☎ 412 37 78

WEGERT
HiFi
video
STUDIOS
Großauswahl internationaler Marken
- Wegerthaus, Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße, 1000 Berlin 30
- Kurfürstendamm 26a (neben BerlinPalast), 1000 Berlin 15
- Schloß-/Ecke Zimmermannstr. 39, 1000 Berlin 41

☎ (030) 25 011

Bielefeld



Zimmerstraße 16 · 1. Etage
gegenüber Citypassage
Telefon (05 21) 17 05 09

Böblingen



Bonn



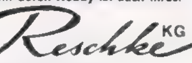
Bremen

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung

RADIO RÖGER
hifi studio bremen
Bahnhofstr./Ecke Breitenweg, Tel. 31 04 46
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

Dortmund

Wenn Ihr Hobby Musik ist, dann sollten Sie mit unseren Fachverkäufern sprechen, denn deren Hobby ist auch Ihres.

TV Radio Hi-Fi
Quadro-Studios


Großauswahl, in 4 Studios

finden Sie preisgerechte und qualitätsbewußte Anlagen von DM 298,- bis 15 000,- kompl. Wir reparieren alle intern Geräte in unserer Meisterwerkstatt

Reschke, Dortmund, Hohe Straße 21a

Düsseldorf



4000 Düsseldorf 1 · Steinstr. 27 · Tel. 0211/320705





Düsseldorf Tel. 370737
Königsallee 63-65





tv-stereo-studio

inh. gerh. konopatzki
fachberatung - planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 483636





Duisburg

AUDIO forum

ENTWICKLUNG, HERSTELLUNG
UND VERTRIEB HOCHWERTIGER
ANLAGEN FÜR HIGH FIDELITY.
AKUSTISCHE RAUMGESTALTUNG.
DESIGN UND MUSIK.

HIFI-STUDIO H. WINTERS KG

KOLONIESTRASSE 203
4100 DUISBURG 1
TELEFON (0203) 372728
TELEX 855259 AUDIO D

Essen

Werner Pawlak
HiFi-Spezialist
Schwarze Meer 12
Deiterhaus
4300 Essen 1
Tel. 0201/236389

Frankfurt



Hi-Fi-Stereo
für
Musikliebhaber

6000 Frankfurt/M.
Neue Kräme 29
Sandhofpassage
Telefon 287928

Horst Nowak

Freiburg



Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.

78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/508804

75 Karlsruhe 1, Mathystr. 28
Telefon 0721/816127

Cheops
musikalische klangkultur

Unsere komponenten – ausgesucht nach ihrer musikalischen relevanz – erlauben in hohem maße ästhetisch anspruchsvolle konzeptionen:

Cheops
MANGER SCHALLSYSTEME
meraton design

Tel 0761·44707+273140
Vorführung nur nach tel. Vereinbarung

Göttingen

wave electronic
'high fidelity at it's best'
»hifi-wohnstudio«
der hifi-treffpunkt in göttingen
wir wollen, daß sie mehr hören!
f. v. seydlitz-kb.
heinz hilpert str. 1 · 34 göttingen · 0551 / 5 65 49

Hagen



Hamburg



Hans-Joachim Appell
Stahltwiete 20 · 2 Hamburg 50
Tel. 040 - 85 88 11

L&S
HiFi Centrum

AKAI, Canton, CEC, Clarion, CORAL, dbx, Dual, Goldring, Harman-Kardon, Isophon, JBL, KEF, Klipsch, KOSS, Leak, Marantz, Maxell, National-Technics, Ortofon, Peerless, Prefer, QUAD, Revox, Rotel, Sankyo, SCOPE, SONY, Shure, Superscope, SMC-Soundcraftsmen, Teac, Thorens, Trentin, Visonik, Wharfedale

2 Hbg.-Poppenbüttel
Alstertal-Einkaufszentrum, Tel. 6022220





Hannover



WATERMANN AKUSTIK



HI-FI STUDIOS
3 HANNOVER 1
BRÜDERSTR. 2
T. 0511-14433

HiFi-Stereo-Center

Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 32 04 84
Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.
Studio für Farbfernsehen

Heilbronn

Stereo-Studio
siehe Neckarsulm



Hockenheim

High End
Geräte aller Marken:

Vorführbereit: Audio Research, Accoustat, AGI, DCM, MANGER, Theta, McIntosh (komplettes Programm!), Infinity, Snell Acoustics, DENON (POA 3000 + PRA 2000), MAGNEPLANAR, Conrad-Johnson, Precision Fidelity, etc.
Tonbestimmend in Deutschland!

Audio-Anlagen Vertriebs GmbH *High End*
Schwetzinger Straße 64,
6832 Hockenheim, ☎ 0 62 05/59 64

Wer wirbt wird nicht vergessen

Kaiserslautern



HIFI-STUDIOS
SCHALLPLATTEN
675 Kaiserslautern Am Schillerplatz
Tel. 0631 / 60259

Karlsruhe



Leopoldstr. 4
Nähe Mühlburger Tor
Telefon 0721/23101

franke

Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.

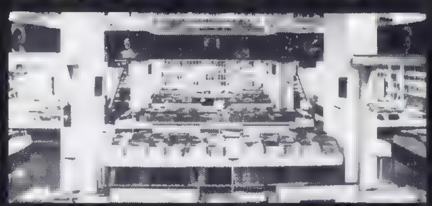
75 Karlsruhe 1, Mathystraße 28
Telefon 0721 816127
78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/508804



7500 Karlsruhe 1
Kaiserallee 25
Telefon 0721 841531



Die größte Schallplatten-Schau der Welt.



Mehr als 1 Million LP's mit über 80.000 verschiedenen Titeln · jede in Deutschland lieferbare LP vorrätig · außerdem über 120.000 Musicassetten mit mehr als 20.000 verschiedenen Titeln

Die größte HiFi-Schau der Welt.



12 HiFi-Studios · Hör-Möglichkeiten unter Wohnraum-Bedingungen · mehr als 1.000 Lautsprecher und über 800 HiFi-Geräte vorführbereit · komplette Anlagen von wenigen hundert Mark bis etwa 60.000,– DM

Cassettenrecorder-Studio mit über 400 angeschlossenen Cassettenrecordern.

Alles spricht für uns: Preis, Leistung und Auswahl.

Jährlich kommen 5 Millionen Menschen aus dem In- und Ausland zu Saturn, weil Preise, Leistungen und Auswahl stimmen. Wann kommen Sie? Oder fordern Sie vorab unsere Schallplatten-Versandliste an: Saturn, Hansaring 97, 5000 Köln 1, Tel. 0221/16161



Köln

HIFI-ANLAGEN
PROFESS. AUDIOPRODUKTE
SERVICE
ZÜLPICHER STR. 182
5000 KÖLN 41
TELEFON 0221/444366

Audio Z

Kiel



3 Vorführ-Studios * Meister-Service
Kiel's erstes HiFi-Studio
Kihr-Goebel

Lahr

LICHTENBERG
HiFi Studio
Lahr - Marktstr. 10 - Tel. 07821/22947

Mannheim

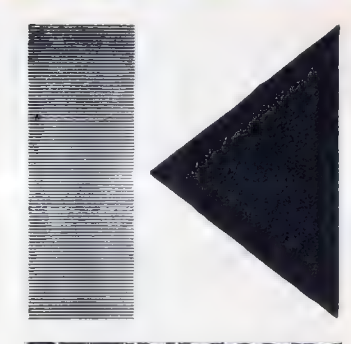
Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi Geräte z. B.
Über 10 Jahre HiFi Erfahrung

BRAUN
Technics

HIFI ELECTRONIC SCHAAF

6800 MA 1 · Rheinhauserstr. 54 · Tel. 0621/403254

Mönchengladb.



STEINMANN
Studios für Hi-Fi-Stereotechnik

Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 1 20 89
Mönchengladbach 2 (Rheydt)
Friedrich-Ebert-Str. 33, Tel. 4 80 51

Tamm

Tübingen

Velbert

Wien

Wiesbaden

Würzburg

Vorschau 6/81

Musik

Jacques Offenbach

Wolf Rosenberg
Das „Offenbach-Jahr" – Stoff für eine Operette

Ulrich Schreiber
Es gibt Kracauer und Ansätze
Zum derzeitigen Stand der Offenbach-Literatur

Volker Klotz
Offenbach und die Offenbachiade
Beispiel: „Die Großherzogin von Gérolstein"

Hans-Klaus Jungheinrich
Eine Offenbach-Entdeckung
„König Karotte" in den Bremer Kammerspielen

Hans-Klaus Jungheinrich
Lustvoller Angriff auf Institutionen
Die viktorianischen Operetten von Gilbert & Sullivan

Das aktuelle Interview:
Trevor Pinnock



Musik aktuell

Musik-Rätsel

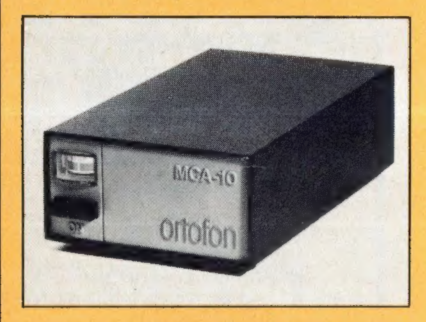
Technik

Psychometrischer Boxen-Vergleichstest

Braun L 8070 HE, Heco PSM 600, Peerless P 1, Philips 585, Restek Optima, Spendor SA 1

Moving-Coil-Phono-Vorvorverstärker und -Übertrager im Systemvergleich

Audio-Labor fein, Denon AU-320, Dual MCT-101, Fidelix LN-2, Ortofon MCA-10 / T-30, QED MCA-1, Thorens PPA-990, Wega MCA-42



Komponentenanlagen

Onkyo T-15 / A-15
Tensai TT 3445 / TA 2435

„Vakuum"-Plattenspieler

Luxman PD-300

HiFi-Rätsel

Schallplattenkritik

Rezensionen von Neuerscheinungen und Kurzbewertungen von Reprisen

Inserenten-Verzeichnis

Agfa	493
Arsis Verlag	500
ASC	543
BASF	488/89
Canton	561
Concept HiFi	541
Dual	481
Eurpac	470/71
geba GmbH	559
Harman /JBL	4. US
Harman / Teac	533, 553
Infinity Systems	3. US
JVC	491
Korbner	564
Magnat	551
Modex	473
Onkyo	563
Pfeifer	477
Philips	496/97
P.I.A.	495, 547
Saba	485
Scope	2. US
Sennheiser	531
Sony / Esprit	487
Sphis	537
Schwarzwald Phono	473
Studer Revox	538/39
Tandberg / Cabasse	559
TDK	525

Beilagenhinweis

Einem Teil dieser Ausgabe liegt ein Prospekt und eine Bestellkarte der Firma G. Braun Karlsruhe bei.

Wir bitten um Beachtung.

Bildnachweis

Titelfoto Manfred Schaeffer, Karlsruhe; Seite 479 Polydor / Fugère; Seite 480 Exclusive Tomato Recording; Seite 482 Jazz im Bild / Hanns E. Haehl, Stuttgart; Seite 492 EMI Electrola; Seite 495 Maria Eggert, Frankfurt; Seite 500 DG / Neumeister; Seite 574 DG / Barda. Alle anderen Fotos sind eigene oder Werkfotos.

Vergessen Sie alles, was Sie bisher gehört haben.



Der Computer ist da.

KLH bringt den Computer zum Lautsprecher. Was Sie aus dem Bereich der HiFi-Geräte schon kennen, hat KLH jetzt mit den einzigen computer-gesteuerten Lautsprechern der Welt verwirklicht. Eine so bahnbrechende Erfindung auf dem Gebiet des Lautsprecherbaus hat es lange nicht gegeben. Uns ist die Lösung des Problems geglückt, die volle Klangqualität eines großen Lautsprechersystems in ein kompaktes Gehäuse zu bringen. Wie ist uns das gelungen?

Wir haben den Analog Bass Computer für unsere neue computergesteuerte Lautsprecherfamilie entwickelt. Dieser Computer macht unter anderem extreme Bässe hörbar, die Ihnen andere Lautsprecher verschweigen. Wir glauben, daß Lautsprecher nicht exakter und präziser angesteuert werden können als durch einen Computer. Um dies zu verdeutlichen, möchten wir Ihnen demonstrieren, mit welchen Funktionen unser Analog Bass Computer ausgestattet ist.

Der Analog Bass Computer . . .

- ermöglicht einen unglaublich tief hinabreichenden Baß (bis 30 Hz, —3 dB)
- unterdrückt elektronisch die Signale, die zur Übersteuerung des Tieftöners führen würden.
- ermöglicht überraschend hohe, unverzerrte Schallpegel.
- eliminiert durch seinen Subsonic-Filter die tiefen Rumpelfrequenzen und schont so Elektronik und Lautsprecher.
- wirkt zusätzlich als steilflankiges Hochpaßfilter.
- liefert dem Verstärker ein maßgeschneidertes Signal anhand der dem Lautsprecher eigenen Charakteristiken.
- ermöglicht Frequenzgangkorrekturen, um das System allen räumlichen Gegebenheiten anpassen zu können.
- bewirkt, daß die maximale Hubkapazität des Lautsprechers nicht überschritten wird.

Eine Menge Technik. Das heißt aber auch, daß es uns gelungen ist, soviel Baß wie möglich aus einem kleinen Gehäuse herauszuholen. Und daß heute ein kompakter Lautsprecher die Reproduktion von Musik in erstklassiger Qualität ermöglicht, weiß derjenige zu schätzen, der jahrelang mit großen, unförmigen Lautsprechern leben mußte. Hier bietet KLH mit seiner neuen computer-gesteuerten Lautsprecherfamilie eine einzigartige Alternative.

Sie können nicht wissen, wie gut diese Lautsprecher sind, bevor Sie sie nicht selbst gehört haben. Der Händler, der sie Ihnen nicht vorführen kann, bringt Sie um ein echtes Erlebnis.

Fordern Sie ausführliches Prospektmaterial an. Wir informieren Sie gern.



Vertretung Schweiz:
Tonstudio „R"
Thunstraße 20 · 3005 Bern

Händlernachweis und weitere Informationen von:

KLH Research and Development GmbH
Rostocker Straße 17
6200 Wiesbaden
Tel. (0 61 21) 56 12 87

JBL Lautsprecher
Was hat unsere Lautsprecher eigentlich so berühmt gemacht?

Wenn Sie einen Besitzer von JBL-Lautsprechern fragen, warum er sich letzten Endes für JBL entschieden hat, wird er Ihnen mit größter Wahrscheinlichkeit folgende Argumente liefern: die Baßwiedergabe, die Dynamik, die Detailtreue. Also genau das, was von einem Lautsprecher erwartet wird. Nicht umsonst ist JBL ein Wegbereiter in der Lautsprechertechnik.

Das Streben nach größter Genauigkeit, das Suchen nach neuen Lösungen, das sind unsere Ziele. Und das hat sich bezahlt gemacht. Denn auch in vielen Kulturzentren (Amerika, Europa, Japan) hat man für die Musikübertragung JBL den Vorzug gegeben.

harman deutschland GmbH,
Hünderstraße 1,
7100 Heilbronn



JBL First with the pros.

